BIANCO E NERO

RASSEGNA MENSILE
DI STUDI CINEMATOGRAFICI

In sta cassela mostro el Mondo niovo
Con dentro lontananze, e prospetive;
Vogio un soldo per testa; e ghe la trovo.

CENTRO SPERIMENTALE DI CINEMATOGRAFIA

EDIZIONI DELL'ATENEO - ROMA
ANNO IX - NUMERO 2 - APRILE 1948

Sommario

Direzione: Roma - Via Tuscolana, Km. 9° - Tel. 71397 — 755591 — Edizioni dell'Ateneo: Roma - Via Adige 80-86 - Tel. 81829 — c./c. postale 1/13989. I manoscritti non si restituiscono. Abbonamento annuo Italia: L. 2500 (10 fascicoli mar.-dic. 1948) - Estero: 3750 — Un numero L. 280 - Un numero separato il doppio.

SPEDIZIONE IN ABBONAMENTO POSTALE

BIANCO E NERO

RASSEGNA MENSILE DI STUDI CINEMATOGRAFICI

DIRETTA DA LUIGI CHIARINI

CENTRO SPERIMENTALE DI CINEMATOGRAFIA

EDIZIONI DELL'ATENEO - ROMA

ANNO IX - NUMERO II - APRILE 1948

Il lavoro
nella riorganizzazione del cinema

Non crediamo di fare un'affermazione troppo rivoluzionaria sostenendo che la crisi organizzativa del cinema italiano si può risolvere appoggiandosi al sindacato, che raccoglie tutte le categorie di lavoratori in questo settore, dai macchinisti ai registi. Purtroppo c'è ancora da un lato una forma mentis, *che potremmo dire del vecchio Stato liberale e borghese, che considera il lavoratore chiuso nei gretti interessi di categoria e dall'altro un pregiudizio, che risale sempre al vecchio mondo ottocentesco, per cui avrebbero possibilità di far parte della cosiddetta " classe dirigente " solo coloro che esplicano un lavoro qualitativamente differenziato e cioè mondo di ogni materialità. Per intenderci, il lavoro degli intellettuali che sarebbe l'unico lavoro di pensiero. Come se l'attrezzista che costruisce la scena o il macchinista che muove il carrello fossero braccia e non cervelli pensanti e non avessero coscienza del proprio lavoro e, quindi, coscienza del lavoro degli altri, scenografo e regista, a cui il loro è connesso.*

Diciamo questo perchè ci è accaduto qualche volta di sentir dire che, siccome nel sindacato del cinema le categorie delle maestranze sono numericamente superiori a quelle " artistiche e tecniche ", il contributo alla soluzione dei problemi generali potrebbe essere snaturato da una rappresentanza inadeguata. Concezione materialistica del lavoro, che è sempre un fatto spirituale e di pensiero anche quando, invece della penna, l'uomo adopera il martello. (Ma non ci sono ancora dei " puri " che non tralasciano di dimostrare il loro disprezzo per il cinema, globalmente, perché è un'arte che si serve di stabilimenti con macchinari e attrezzature tecniche?) Questa è l'epoca in cui l'umanesimo del lavoro si sostituisce a quello della cultura, come benissimo è stato detto, e nel lavoro, quale esso sia, tutti veramente affermano la loro dignità di uomini e si intendono e si affratellano.

Ecco perché abbiamo cominciato questo scritto affermando che i problemi del cinema italiano si risolveranno solo attraverso il sindacato: cioè dai lavoratori del cinema. S'intende che occorre, per questo, una completa funzionalità del sindacato mosso sempre e solo da motivi interni, dirigente e non diretto. Ogni nomina importante, ogni rappresentanza di qualche entità dovrebbe venire fatta sempre,

dopo ampia discussione, dalla totalità dei suoi membri e non da un consiglio di delegati che per la loro stessa natura non possono delegare.

Ci sono oggi da risolvere, tra le altre, le situazioni di Cinecittà, *dell'*Enic *e dell'*Istituto Luce: *c'è da sistemare e rivedere l'organizzazione statutaria del* Centro sperimentale *stesso. La soluzione del problema dei tre grossi complessi di produzione e noleggio tende a sfuggire dalle mani dei lavoratori per il fatto che, essendo le rispettive azioni di proprietà dello Stato e praticamente detenute dal Demanio, la burocrazia vi esercita un indiscusso predominio. Così accade che le nomine vengono fatte dall'alto e funzionari estranei al mondo cinematografico hanno in pratica la direzione e l'amministrazione degli enti. Nessuno vuole qui discutere il loro zelo e la loro probità assoluta nell'amministrare, nè analizzare la loro capacità specifica, ma rilevare soltanto che codesti enti, estraniati dalle categorie dei lavoratori di cui vivono e per cui devono vivere, si inaridiscono lentamente nello sforzo vano di quadrare i rispettivi bilanci che fanno acqua da tutte le parti.*

E' vero che nei vari consigli esistono rappresentanti dei lavoratori, ma la posizione di inferiorità non ha loro permesso fin qui di avere un peso decisivo. Intanto al rappresentante del sindacato si è sempre contrapposto quello dei produttori, come se questi dovessero avere lo stesso peso di quello e i cento capitalisti (mettiamo cento per comodità) dovessero contare, non si sa per quale diritto divino, quanto i diecimila lavoratori. Come se l'interesse dei capitalisti non fosse più grettamente egoistico di quello dei lavoratori. Posti questi due pesi sulla bilancia, resta più facile alla burocrazia rimanere arbitra assoluta della situazione.

La burocrazia, si dirà, rappresenta lo Stato, gli interessi superiori e generali: siamo d'accordo, ma a noi sembra che il cammino dovrebbe essere inverso. Nel cinema assistiamo a questo strano fatto: che la burocrazia tende a scendere sul piano produttivo, tecnico, mentre dovrebbero essere i lavoratori, attraverso il sindacato, a immettersi nello Stato acquistando il diritto di governare gli enti che li interessano. Sono i lavoratori, oggi, a mezzo del secolo XX, che possono dire "L'état c'est moi!". Di questo Stato la burocrazia è partecipe, come categoria di lavoro, e non arbitra.

Sappiamo che l'on. Andreotti nella sua politica cinematografica ha preso più volte coraggiosamente posizione in comune coi lavoratori, ma sappiamo anche che si è trovato di fronte ad enormi difficoltà frapposte dai Ministeri delle Finanze e del Tesoro, che, fino a un caso recentissimo riguardante Cinecittà, *si sono spesso trovati in contrasto coi lavoratori.*

Coi lavoratori e con la stessa burocrazia specializzata che deve rappresentare gli interessi generali, quelli effettivi dello Stato che non sono proprio gli azionari.

*E intanto le cose del cinematografo vanno come vanno: l'*Istituto Luce, *che avrebbe grandi compiti da assolvere, è in liquidazione o per lo meno "dormiente" come certi massoni. Sicchè l'unico giornale cinematografico italiano viene fatto da una società privata, che, beneficiando di una legge assurda, pompa milioni all'erario, "alias" al contribuente, per propinargli un giornale, che seppure a volte non fatto male, ha un deciso orientamento al servizio di interessi privati, ed essendo riuscito accortamente a costituirsi una sorta di monopolio domina incontrastato. Tutto ciò quando esiste un Istituto statale con un'apposita attrezzatura e un personale specializzato con anni e anni di lavoro, che potrebbe fornire un giornale cinematografico veramente di informazione e anche di formazione, come dovrebbe essere di ogni giornale ,dando positive garanzie di obiettività sul piano politico, anche proprio se non assoluta, come avviene per la radio. Senza considerare che il beneficio economico andrebbe a un Ente statale il quale ha altri importanti compiti.*

*Che ne è, per esempio, della cinematografia didattica che faceva capo all'*Istituto Luce? *Non se ne sente più parlare, salvo iniziative sporadiche e destinate al fallimento di qualche provveditorato. Eppure questo della cinematagrafia didattica è un problema che deve essere risolto in un paese civile e che assume sempre più importanza quanto più l'istruzione si estende dal ristretto cerchio classico a quello tecnico. (Se ne parlerà a lungo su questa rivista perchè è quistione da non lasciar cadere). E ancora: ci sono decine e decine di società che producono documentari e beneficiano delle particolari provvidenze statali. Codeste società sono orientate, ed è naturale, verso il documentario artistico e folcloristico in quanto si preoccupano solo di ragioni spettacolari. L'*Istituto Luce, *che era riuscito a formare un importante gruppo di documentaristi, in maggioranza provenienti dal Centro, potrebbe occuparsi degli aspetti sociali della vita italiana, potrebbe illustrare gli sforzi enormi compiuti dal nostro popolo per ricostruire un paese distrutto e farci così conoscere e valutare all'estero meglio delle corrispondenze dei giornali o dei discorsi degli uomini politici. E tutto questo fruendo di quei benefici di cui fruiscono i privati.*

Si dice: ma lo Stato non sa amministrare! Certo fino a che la burocrazia si sostituisce ai tecnici. Ma create un consiglio di esperti che siano l'emanazione dei lavoratori, i quali, tra l'altro, hanno interesse che il lavoro riprenda e vedrete se sapranno amministrare e se

avranno anche la coscienza dello Stato: sono essi proprio che vi si identificano.

L' Enic è *affetta da due burocrazie: una esterna e una interna e così questo unico baluardo della cinematografia italiana va lentamente alla deriva noleggiando non certo i migliori film stranieri che si possono trovare sul mercato. C'è per essa in corso una soluzione, lo sappiamo, e noi formuliamo il migliore augurio agli uomini coraggiosi che si sono assunti il grave compito. Comunque la soluzione non è proprio nel senso che in questo scritto si auspica, orientata cioè sui lavoratori. Il solito tandem di capitale e lavoro con la burocrazia seduta sul manubrio: vedremo chi pedalerà.*

Resterebbe ancora da parlare di Cinecittà *che attende la pioggia d'oro per rimettersi in piedi e che quel poco che ha fatto lo deve alla passione e allo sforzo tenace dei tecnici e delle scarse maestranze che ci lavorano.*

Si dirà: ma dove prendere i soldi per rimettere in sesto tutti questi enti? Non basta per questo darli in gestione ai lavoratori. E' vero. Ma la risposta è anche facile: nel cinema il movimento è di miliardi; molti milioni lo Stato può ricavare, se vuole, in modo da poter finanziare un Ente per la ricostruzione cinematografica che risani e attivizzi i grandi organismi di cui si è discorso. Non sarebbe necessario offendere diritti di nessuno nè colpire in alcun modo la stessa iniziativa privata, che del resto perde l'iniziativa al più piccolo stormire di fronda e appena finisce la sicurezza della cuccagna. Eppoi, fatta eccezione di due o tre solide società che basano la loro produzione sulla seria impostazione dei loro film, gli altri ci sembra che si muovano solo quando si tratta di giocare sul tappeto.

Sappiamo che questo scritto è utopistico in quanto coinvolge problemi anche più grossi di quello del cinematografo: ma ci premeva fissare alcuni punti, tra cui essenziale quello che nulla si potrà risolvere in questo nostro campo al di fuori dei lavoratori e senza la loro diretta e preponderante partecipazione. In quanto, poi, all'utopia, pensiamo che sia più grossa e dannosa quella di chi pensa di risolverli altrimenti.

E' già qualche anno che assistiamo a questi vani sforzi.

Del resto questo articolo lo abbiamo scritto anche nella speranza di indurre gli uomini politici ad occuparsi di più del cinema e soprattutto a prenderlo più sul serio giacchè, bisogna pur dirlo, indistintamente e senza differenza di colore, sono quasi tutti uguali nel non sentirne l'importanza.

Che sia effetto di quei tali preconcetti della "classe dirigente"?

LUIGI CHIARINI

Osservazioni sul comico

Charles Chaplin è sempre andato contro la logica del comico. Vi è una logica, infatti, di quel genere cinematografico, comune ai vecchi Fratellini, ai Marx, a Laurel e Hardy: e che fu definita perfettamente da Raymond Griffith e da Harry Langdon. Seguiamo il cammino di Chaplin e troviamo invece il suo Charlot che piroetta ora dietro un angolo ora dietro un altro.

R. Griffith e Langdon, che l'avvento del sonoro e certa mentalità dei produttori ridussero a figure minori, erano tali da compromettere seriamente la supremazia di Chaplin: perchè avevano le idee chiare, in tema di commedia cinematografica. Griffith era nutrito di Shaw, cui aggiungeva la sua inventiva: le sue comiche erano soltanto delle satire, che univano all'incoerenza della comica « slapstick » quella meditata, dell'impertinenza. Indimenticabile la sua trasposizione di *Androcle e il leone* in uno stadio d'Università americana, con una parte dei tifosi di Langdon è l'*Innocente,* eroe della fede in lotta contro il Malvagio, derivato da una particolarissima interpretazione delle Scritture secondo un'iconografia popolare: interpretazione approfondita, però, con il risultato di un personaggio coerente, continuo nelle sue manifestazioni.

Chaplin non è mai riuscito ad essere così semplice, così lineare. Il suo Charlot è la rispettabilità in angustie, il cappello duro tra le immondizie. E' un Ulisse che si volge da solo contro l'orizzonte, ma un Ulisse piccolo-borghese. Talvolta è il romantico puro, il sognatore, il vagabondo, le cui strane costruzioni crollano per le più piatte leggi dell'aritmetica: e talvolta è il ragazzaccio di strada, con la mentalità positiva e piccola dei poveretti, l'abilità truffaldina della gazza, e persino un fondo di crudeltà. Tutti questi elementi, per quanto male assortiti, potrebbero ancora essere tenuti insieme, in una certa misura, sul piano dell'immaginazione, dell'irrealtà, della più libera e semplice fantasia comica.

Sfortunatamente la tenia del dramma si è sempre agitata in Chaplin. Da quando lo hanno scoperto gli intellettuali, e l'hanno adulato in modo indecente. Da allora Chaplin non ha fatto altro che cercare storie complicate per il suo clown: e, rendendole sempre più complicate, ha diminuito la personalità di Charlot: perchè lo ha fatto correre dietro la ragazza o il danaro.

Le luci della città ci irritò, perchè il nostro nobile vagabondo vi aveva posto ad un certo punto la grande delusione umana sullo stesso punto di quella d'amore: e perchè l'uomo libero de *Il pellegrino* non era più tale, in *City Lights*, se correva dietro a del danaro. Il motivo centrale di *Le luci della città*, che avrebbe dovuto limitarsi ad esso, è la singolare fraternità tra Charlie e un milionario, che si stabilisce quando quest'ultimo è ubriaco. C'è del bel comico, nelle situazioni che ne derivano: nei caleidoscopici passaggi da un lusso impossibile alla delusione della mattina dopo: con quel commento musicale, intelligente come, e forse più di ogni altro, elemento del film. C'è un leit-motiv, nel ripetersi di quella piatta legge aritmetica che abbatte le assurde costruzioni di Charlie. La storia della sua bella vita col milionario è malamente complicata però, da quella della ragazza cieca: che, in effetti, spegne tutta la comicità. Chaplin la prende sul serio, e quindi Charlot è spinto a prenderla tanto più seriamente da convincersi che bisogna mandare la ragazza a Vienna per farla curare. Perchè poi, nel malinconico e amaro finale, essa sbarri i suoi occhi risanati su quello che *era* l'uomo dei suoi sogni: e che ora è solo un uomo che per lei si è umiliato, è stato gettato in carcere, e perfino vergognosamente picchiato. E' dubbio se Charlot sopravvive, portato su quel piano esasperato e artefatto di tragedia. Perchè trovare un motivo di commedia nel mito cristiano — come fece Langdon — è una cosa, ma realizzarla nella chiave di *City Lights* è un'altra.

E' possibile, però, in seconda visione, dimenticare le involuzioni della vicenda e gustare le trovate come tali. Sono sempre perfette, e in ciascuna di esse c'è il calcolo finissimo dell'inesauribilità di Chaplin: perfino i dettagli sono ricchi di brillanti osservazioni: vi sono delle perle a migliaia, gettate in ogni angolo. Le sue mani, poi, restano ancora insuperabili, in quella pantomima: la sua maschera può aver perso qualcosa, ma quelle mani, con le loro leggere tensioni e incertezze, sanno esprimere un sillogismo con immutata naturalezza. Se il linguaggio di Chaplin, con le sue figurazioni e i suoi simbolismi divenuti invece «clichès», fosse rimasto così delicato! C'è una sequenza, nello stesso *Le luci della città*, che va considerata a parte, perchè resterà un brano classico, in tema di movimento nella comica: come quella della fame in *La febbre dell'oro*. Ed è la sequenza della boxe: la più brillante di quante ne siano mai apparse nel genere « slapstick ». E' di una comicità formidabile, con quel susseguirsi vertiginoso di « gags »: e, sopratutto, ha il ritmo del balletto: dove Chaplin tocca il vertice. Ed è sul metro di quella sequenza che il film è stato misurato, pur con tutte le delusioni che ci ha dato.

E' difficile criticare *Tempi moderni*. Perchè il nome di Chaplin dice tanto, nella storia e nei fasti del cinema: ed è in quel rispetto

sentimentale, che si perde l'obiettività di giudizio. Basta leggere le recensioni scritte a suo tempo su quel film per rilevare tali difficoltà nella critica.

Il tema di *Tempi moderni* — fin dove si può parlare di un tema — è che il nostro mondo razionalizzato e meccanizzato stritola l'individuo, e che non c'è più posto per uno spirito libero e vivo in un mondo di macchine, di grandi affari, e di poliziotti. Ma Chaplin è diffidente con gli operai come con i padroni: li teme un po' meno, ecco tutto. Del film restano come valori positivi molte trovate superbe, le danze e le pantomime, che sono tali da farlo considerare come una opera d'eccezione: ma l'opera nel suo insieme è discontinua, e, nelle sue esasperazioni, è malinconica, sentimentale e disfattista. Le simpatie di Chaplin vanno tutte agli sfruttati, ai diseredati: ma egli stesso è un rottame di pensatore. La sua posizione è quella di un romantico anarcoide. Nella sua antipatia per la macchina della società capitalistica c'è l'intolleranza degli anarchici per ogni meccanismo sociale organizzato.

Egli può quindi ricorrere soltanto alla propria bravura: ed effettivamente c'è una grande inventiva comica, nel susseguirsi delle trovate: che però diventano sempre, e stranamente, più deprimenti man mano che riassomma il romantico Chaplin. Taluni critici hanno affermato che Chaplin ha sbagliato a far fare le più grandi risate nella prima parte del film: lo sbaglio è dei critici, e la verità è che a un certo punto non si può più ridere con il morto in casa. Rilievi sul clima dell'opera, e non sulla commedia: ma quel clima l'ha voluto creare Chaplin stesso. C'è inoltre della maniera, nei caratteri e nei motivi sentimentali: e, se noi possiamo seguirlo nelle sue simpatie, non possiamo più, a un certo punto, avallare i suoi « clichès ». Certe pantomime mute, con l'accompagnamento musicale, ci paiono antiquate.

Eludendo i problemi e le vie del sonoro — e non parliamo solo del dialogo — egli ha dimostrato di aver perso ogni interesse per l'arte cinematografica. Nel nuovo mondo del sonoro egli non ha saputo scoprire nulla, e non ha creato nulla, di nuovo. In questo, Chaplin dimostra quanto l'anarchico sia vicino al conservatore più retrivo.

Concludendo, e fermo restando il diritto di Chaplin al nostro rispetto e alla qualifica di genio per la sua personalità originaria, il suo *Tempi moderni* è doppiamente deprimente: come tesi sociale, e come fatto cinematografico, esso non offre nè al pubblico nè a Chaplin stesso nulla di progressivo, cui credere. E' comico, ma non è allegro. E dove dovrebbe ispirare, scoraggia. Chaplin non ha saputo portare le sue doti creative in questi nostri tempi moderni. Egli è un superato: lo è tanto da farci arrivare all'affermazione paradossale che *Il campione* è più fresco che mai.

Sono perplesso nel definire che posto occupino Laurel e Hardy. Per essere esatti, non so bene se essi ne occupino uno. L'errore di certa critica nei confronti di Chaplin è un avvertimento: sarebbe un peccato se un'analisi troppo profonda uccidesse per vivisezione anche le loro oneste comiche.

Ma il comico ha un suo alto rilievo nel cinema: e bisogna pur distinguere. Quando la comica si risolve unicamente in situazioni artificiose e in giochi d'abilità, come nel caso di Harold Lloyd, e — fino a un certo punto — di Buster Keaton, si ride, ed è tutto. C'è della bravura nella maniera di divertire: e null'altro. Parlando di Keaton: egli rivela appunto, come pochi altri, la distinzione tra la grande commedia e quella minore. Sulla sua maschera muta, infatti, così piena di carattere, si imprime ogni cosa che impressiona Buster: ma nessuna di queste cose penetra nel suo intimo. Non solo, ma alla fine del suo film egli vi aggiunge un quinto « reel » di commedia minore, per permettere a Mr. Keaton di sovrapporsi al clown e di veder realizzati i suoi romantici sogni.

Quelle di Keaton sono un altro esempio di comiche rovinate: come *La febbre dell'oro* di Chaplin, in cui egli dimenticò Charlot e tradì il significato umano del suo film per diventare un milionario e sposare la ragazza come un John Gilbert qualsiasi. Questo è inaccettabile: perchè i comici, nella loro essenza, sono dei tragici in maschera. I loro finali devono essere lieti per tutti, tranne che per essi. Come quello mirabile di Chaplin in *Vita da cani.*

I comici sono gli inabili per definizione: non debbono riuscire, o non sono più comici. Perchè se andiamo oltre le tonalità comiche e sentimentali del clown, l'arte comica diventa una responsabilità paurosa per i suoi cultori. Diventa appunto un'arte, soggetta quindi a una disciplina: e, ciò, che è più serio, ad un'idea. Chiunque può fare il matto: resta a vedere se la sua follia comica ha un senso.

Ora in Laurel e Hardy c'è il senso della distruzione spietata, come risultato della loro incurabile inabilità. Qualsiasi cosa tocchino, crolla: e ne fa crollare un'altra, e così via. E alla fine, invece di tentare d'uscirne — commettendo l'errore di fare una cosa fatta bene — essi arrivano quasi a bearsi di quest'orgia di distruzione, e ad adagiarsi in quel loro sfacelo. C'è una continuità, nel cammino rovinoso dell'uomo grasso e dell'uomo magro, i quali deplorano sinceramente i guai che fanno, perchè sono di temperamento pacifico — a differenza dei Marx Bros — ma non possono evitarli: perchè sono figli del Caos e non della Terra. Hardy ha inoltre il gesto largo, splendido e sconsolato, del grande clown.

Anche nei Fratelli Marx c'è un senso di continuità. Essi insistono con l'atmosfera da giungla: è giusto. Perchè sono dei selvaggi: se non hanno una giungla fuori dalla porta, la creano.

Anche loro hanno il senso della distruzione. Ed è appunto una delle funzioni particolari che si è prefissa la commedia, quella di fare a pezzi i valori più sacri. Nelle comiche « slapstick » si lanciano torte di ricotta su ogni parte della persona umana: Shaw, che sotto molti aspetti è un Mack Sennett da salotto, tagliuzzava pregiudizi borghesi: Swift colpiva con un ariete l'umanità. Questione di profondità. La gente ride, vedendo distruggere.

I Marx — a parte il loro difetto di prendere la musica troppo sul serio, passando quindi dalla follìa comica alla pietosa sanità — sono dei solidi clowns. Sono i guerriglieri del comico: un irresistibile, lirico, vento di bufera.

Harpo è l'unico dei tre che può essere considerato a sè: la sua comicità, di innocente folle e muto, è talmente pazzesca, in talune sequenze di *Monkey Business,* da toccare il livello di quella di Chaplin della *Febbre dell'oro.* Sono momenti che appartengono esclusivamente ai grandi comici: e quindi ai Chaplin, ai Grock, ai Fratellini, ai Williams.

Non so dove e come finirà il comico cinematografico. C'è qualcosa nella macchina del cinema — i « Box Offices » e i Comitati di produzione — che distrugge tutto quello che lo stesso cinema crea. La gallina dalle uova d'oro viene sacrificata sull'altare della produzione in serie: e la storia del cinema è piena di ottime creazioni comiche primitive, che si sono andate deteriorando col tempo. Solo Chaplin, sotto certi aspetti, fa eccezione: ma ciò deriva molto dal fatto che egli ha avuto mezzi materiali propri per camminare tranquillamente. Gli altri hanno anche bisogno di un buon regista: ed è questo, che le case di produzione non capiscono.

JOHN GRIERSON

Per una discussione sul film italiano

Cinema italiano è dopoguerra?

C'è chi dice, avanzando dubbi sull'avvenire riserbato al cinema italiano « neo-realista », che probabilmente esso avrà vita effimera e breve, per esser, come appare, legato a situazioni di cronaca contingente. La cronaca, per l'appunto, di questo duro, affannoso, eppur suggestivo e vitale dopoguerra italiano: il dopoguerra degli sciuscià, dei banditi, della gioventù perduta, dei ladri di biciclette; e poi dei reduci respinti da un ingiusto ordine sociale, dei lavoratori disoccupati, e così via. Una cronaca che suggerisce racconti e personaggi, e ambienti inesplorati, contrastati, accesi, « nuovi », in cui calarli. In altre parole: fate che tutto questo mondo convulso si riassesti con la riconquista della « normalità », e addio ispirazioni realistiche pel cinema italiano (dicono quelli).

Un simile discorso è per lo meno imprudente, e lo sarebbe, ci sembra, anche se le cose stessero assolutamente e soltanto così.

Innanzitutto, però, sia chiaro: nessuno può sognarsi di sminuire l'apporto, lo stimolo, starei per dire il colpo di speroni che codesto spesso insanguinato dopoguerra ha arrecato (e ancora potrà) alle fantasie cinematografiche. E' evidente che al tempo fascista, non era facile trovare, conoscere, immaginare la vita vera degli uomini veri (quando, per l'appunto, la cronaca era censurata al modo stesso come lo spirito era mortificato). Allora classi intere della società erano poste a vivere quasi al di là di igienici sipari di vetro, sicchè gli artisti finivano per ignorarne l'esistenza, i drammi, i problemi, o per doverseli ricostruire fantasticamente, mettendo assieme osservazioni per dir così rubate al vero, intuizioni e perfino speranze umane e morali, e ne nascevano certi risultati in qualche modo mitici di un *Ragazzo* o di un'*Ossessione*. Oppure, più spesso, si finiva per cercar malombre e colpi di pistola al riparo per lo meno decoroso e nobile della letteratura, del costume, del tecnicismo. Quindi cronaca e dopoguerra significano almeno questo: avere spinto, costretto quasi, l'artista a studiare « d'après nature », mentre un tempo andava a scuola da Pudovkin o da Lubitsch, a seconda del

temperamento, ma insomma l'Italia e gli italiani che ne sortivano per lo più non stavano nè in cielo nè in terra, nè in Sicilia nè a Genova.

E in secondo luogo: che cosa significa dopoguerra? Significa solo sangue, paisà, cronaca nera? E la cronaca?

Cronaca o vita?

La cronaca — proviamo a intenderci — non è solo, evidentemente, quello che i francesi chiamano « fait-divers », ovvero il « fatto » crudo, il « fattaccio »; ma tutto ciò, diremmo, che a prima vista cada sotto l'osservazione, che si svolga in mezzo alla gente « normale », non tra personaggi d'eccezione e « romantici ». E, come la parola dice, che accada nel lampeggiare fuggevole d'un limite breve di tempo. Sono cronaca, allora, le cose che avvengono ogni giorno tra gli uomini e rapidamente si svolgono, sotto occhi affascinati e sorpresi cui non è dato subito di riaversi e di operare una cernita, di sottoporle a regole di armonia e di ordine. (E' in questo senso, ci sembra, con in più evidentemente la cernita, che Rossellini ha scoperto e donato qualcosa al cinema italiano).

Probabilmente nessun film realistico è nato mai prescindendo del tutto dalla cronaca: in tutte le sfumature del realismo, da quello « patetico » di Chaplin al « crudele » di Stroheim, da quello « poetico » (e populista) dei francesi al « socialista » dei sovietici. Dalla cronaca: cioè, infine, dalla vita; dalla umile vita d'ogni giorno; e dalle sorprese che la vita procura senza risparmio, con « fantasia » inesausta, a chi abbia occhi per vedere, orecchie per ascoltare, intelletto per trasformare. Nella vita infatti c'è tutto, solo in forma arbitraria, anarchica, disordinata, incoerente. Si tratta poi di sapere scegiere, ovvero di far intervenire lo stile. (« L'arte è la verità scelta », diceva il vecchio de Vigny).

E' certo che il cinema, forma d'arte eminentemente sensoriale, che s'affida anzitutto, per trasfigurarle e isolarle in emozione e in racconto, alle percezioni dell'occhio e dell'orecchio, ha tutto da guadagnare da un'osservazione acuta della cronaca — del vero. E' certo che i grandi paesaggi del cinema, e non dopo degli altri quelli reinventati nel teatro di posa, prima che « ricostruiti » furon « veduti », suggeriti da un contatto quotidiano e capillare: sia l'America amara e stracciona rifabbricata da Chaplin che la vera Roma e la vera Berlino di Rossellini, sia la Vienna « finta » di Stroheim che l'autentico cotone intriso di schiavitù di *Alleluja*, e via dicendo. Erano, solo percorsi da un vento nuovo di poesia, gli stessi luoghi di tutti i giorni,

i giorni grigi e lieti, chiari e tetri, lungo i quali trascorre la vita dell'uomo.

Il ricorso alla cronaca, dunque, determina un immediato bagno di verità e di vita; nel cinema, evidentemente assai più che nelle altre arti, è un bagno che spesso basta da solo a fare (o quanto meno, a ispirare) poesia. Non è perciò un caso nè un motivo di « diminutio », che la cronaca sia in qualche modo alla base dell'odierna rinascita « popolare » del cinema europeo. Il popolo vive infatti in mezzo alla strada; lo slancio vitale che da esso si sprigiona, le sue condizioni di vita, la sua protesta, la sua epica, sono visibili e nascono nella strada e nella piazza. Son esse gli ambienti naturali della cronaca.

La cronaca, in quanto vita, vita allo stato brado per così dire, ha funzionato insomma, nella odierna crisi delle arti, come una fertile terra su cui appoggiarsi e rifiatare per questo nuovo Anteo, il cinema. Il nostro, in particolare.

E' possibile, allora, che una spinta siffatta possa svigorire e spegnersi? Ci par dubbio.

Due motivi di fiducia

Quali? Primo: che il cinema italiano è *popolare;* secondo: che è *nazionale.* Non sono soltanto due aggettivi; ma, come diceva Gramsci quasi trent'anni fa, due elementi indispensabili a ritener vitale, necessaria e costruttiva una cultura, un'arte. Indagarvi su, da un lato in relazione ai dubbi polemici di cui s'è riferito all'inizio, e dall'altro a quel tentativo di « sistemazione » teorica del « neo-realismo » italiano che da tante parti si sta elaborando (e al quale questo scritto intende portare un suo modesto e sia pur frammentario contributo), ci par tutt'altro che inutile.

Il dopoguerra e la cronaca, o, se volete, la cronaca del dopoguerra, ci hanno aiutato a imboccare questa strada. In questo senso: che proponendo temi pel passato insospettabili, hanno costretto gli artisti a indagare su uomini, regioni, paesi conosciuti imperfettamente dalla geografia, erroneamente dalla storia, sommariamente o affatto dalla cultura umanistica; e al tempo stesso, sovente inconsapevoli di farlo, a navigare lungo la fluente e ondosa e tempestosa corrente dove confluiscono i moti, le forze e gli studi che stanno fabbricando l'Italia moderna (e raccolgono un'eredità secolare di tentativi gloriosi e dispersi purtroppo, di eroiche sconfitte, di istanze d'ogni sorta, umanistiche, liberali, laiche, da Dante a Gobetti, potremmo dire, se fossimo in vena di sintesi approssimative). Da tutto ciò il conquistato elemento *nazionale* « anche » del cinema italiano.

Non è conquista di lieve momento. Nel nostro tempo, infatti, si pone il compito tremendo, che la generazione del Risorgimento iniziò appena ad assolvere, di fare dell'Italia una nazione unita e moderna. In una difatti, a tutt'oggi, ce n'è mille, tutte diversissime e inconfrontabili, e che si tratta di render omogenee. C'è l'industria progredita di Milano o Torino, e sta bene; ma c'è anche, assieme ai villaggi di case-grotte in Puglia o in Calabria, perfino un paese del Gargano, che è stato « scoperto », letteralmente, da un medico in questi mesi: un paese che non ha da tempo immemorabile comunicazioni col mondo esterno, che ignora non solo la luce elettrica ma il rasoio per farsi la barba, e vive come una miseranda tribù « autarchica », all'altezza forse del I o II secolo dopo Cristo. Questo c'è in Italia! E questo è il tempo in cui la trasformazione di tante parti d'Italia da medioevo a secolo ventesimo, e l'unificazione su un livello di civiltà comune di tutto il Paese si pongono con indilazionabile chiarezza, suffragata di un fervore nuovo di studi, di ricerche, di esplorazioni. E' l'opera immensa, l'enorme corso d'un vergine Nilo da risalire, che tocca alle nostre generazioni effettuare. In tutti i campi. E' un'opera incominciata (o meglio, ripresa) il giorno in cui il distacco dal fascismo significò anche distacco da tutto ciò che v'era in esso di non-Italia, di anti-Italia, di provincia artefatta, di cultura acefala, di concentrato di tutti i rifiuti e i gravami e le regressioni e le rettoriche ereditati nei secoli.

La prima vera grande novità del cinema italiano neo-realistico mi par insomma questa (non importa che in apparenza e in superficie sia solo una novità di contenuti): d'aver trovato la chiave che ci consenta di non tacere per un pezzo. Abbiamo imparato, all'unisono col travaglio di tutta la migliore cultura italiana, a esplorare questa strepitosa foresta umana che è il nostro Paese: è un lavoro che non finirà tanto presto! (1). Ed è un lavoro che nè francesi nè inglesi, ad esempio, possono eseguire nel loro terreno, da gran tempo agguagliato da una storia civile, civilizzante e per dir così omogeneizzante di qualche secolo.

La cronaca del dopoguerra, suggerendoci fin dalle seconde amor-

---

(1) Tant'è vero che, dopo i vagabondaggi di Rossellini (da Roma alla Napoli, la Maiori, la Firenze, la Scardovari di *Paisà* fino all'Amalfi del suo ultimissimo film), di Vergano (la Lombardia del *Sole sorge ancora*) di De Santis (Romagna), di Lattuada (Torino pel *Bandito*, Livorno e Tombolo per *Senza pietà*), di Zampa (Pietralata), eccetera, Visconti sta raccontando una Sicilia imprevedibile; e chiunque di noi, se gli si chiedano idee per film, prima di tutto, e senza neanche pensarci su troppo, vi risponde: vorrei ambientare il tal dramma in mezzo al latifondo calabrese, o tra le mondariso, o. . . Ecco, per esempio: chi non si stimerebbe fortunato di « girare » la Sardegna che le *Lettere* di Gramsci lasciano intravedere, o l'Eboli di Levi, o quel tal paese del Gargano?

le pagine dei quotidiani inedite tragedie in ambienti e paesaggi insospettati prima, ci ha dunque dato, non c'è dubbio, una prima ben stimolante spinta (2).

" Popolare " vuol dire più ricco

Non ce l'ha data solo in senso storico-geografico (3). Ma anche per il repertorio di nuovi personaggi che ha messo in moto, e che anche l'artista più « indifferente » trova più « interessanti » degli altri. Che il cinema italiano è popolare vuol dire, innanzi tutto, ch'esso cerca i suoi protagonisti in una cerchia enormemente più vasta che un tempo. Ma, soprattutto, ch'esso s'ispira alle passioni e alle speranze di vasti strati del popolo, di cui ha interpretato prima l'antifascismo combattivo (*Roma, città aperta*, *Il sole sorge ancora*, *Paisà*) e poi l'anelito a un'esistenza più giusta, o semplicemente il suo modo più aperto di essere e di vivere.

A differenza del tempo chiuso di *Ossessione*, questa è un'epoca di scoperte più facili e ricche, appunto perchè l'ultima storia d'Italia ha portato alla ribalta classi e strati della società italiana di cui un intellettuale, prima, ignorava tutto. Adesso può non condividerne privatamente l'ideologia, ad esempio, ma inevitabilmente ne sarà influenzato sul piano artistico. (Per questo non è necessario ch'egli ritragga operai e contadini; tant'è vero che anche rappresentando i borghesi — vedi *Gioventù perduta* — un intellettuale avvertito e sensibile d'oggi lo farà da un punto di vista critico che ieri non conosceva e perciò non poteva condividere come ora condivide o comunque « apprezza »).

Popolare-nazionale dunque, prima ancora che una qualifica, ed è questo che conta, è un arricchimento tematico. Con i vantaggi, prolungati nel tempo, che s'è visto e che ci autorizzano a prevedere lunga vita e inesauribili ispirazioni per il nuovo cinema italiano.

---

(2) Quando è incominciato, nel cinema? Forse con *Sole* di Blasetti. Poi ci s'è provato Perilli con *Ragazzo*. Poi Camerini con la Milano di *Uomini che mascalzoni!* Ma era ancora, e non per colpa di quegli uomini fervidi, un cercare a tentoni, prima insomma che gli occhi si potessero interamente aprire. Idem per *Ossessione*, tentativo coscientissimo di esplorazione, di indagine umana e sociale, ma effettuato in modo pionieristico, senza poter ancora usufruire dei mezzi di ricerca necessarii. (Il che non implica nessun giudizio estetico su quel film).

(3) Ci sembra inutile rettificare la corrente critica fascista al cinema italiano ritenuto colpevole di mostrare le « brutture » del nostro dopoguerra. La verità non è mai « brutta », appunto. E abbiamo già spiegato che per cronaca non intendiamo necessariamente cronaca nera.

Forma o contenuto?

Da quanto precede, si può sembrare autorizzati a tacciarci di contenutismo. Certo, non negheremo di aver posto l'accento su fattori prima di tutto di contenuto. Ma è evidente che i nuovi contenuti del cinema italiano hanno determinato nuove forme — o almeno avrebbero dovuto. E questo nel senso di una *ricerca*, tuttora in atto. Un esame estetico più approfondito esigerà uno studio caso per caso, ma tenendosi ben fermi all'indagine « unitaria » del fatto forma, per evitare il pericolo di dispersioni tecnicistiche oltremodo dannose. Che poi tutto ciò sia difficile è un altro discorso: il moderno cinema parlato è abbastanza ibrido per non facilitare un isolamento teorico della propria forma. E' probabile che non esista in nessun film attuale una forma che non contenga elementi spurii (il dialogo non lo è quasi sempre, ogni volta almeno che si approprii di valori che una minor pigrizia inventiva avrebbe voluti risolti con l'immagine?).

E' uno studio da compiersi, ancora; e da compiersi su ogni testo considerato degno di un simile esame. Il nostro sospetto è questo: che non esistano, appunto, soluzioni formali in sè perfette e isolabili, nel nostro come in nessun altro cinema d'oggi. Ma è già abbastanza significativo, ci sembra, che in un tempo di crisi del cinema francese, dell'americano, anche, e di tutti i grandi della generazione che ha fatto del cinema un'arte (Chaplin, Clair, Renoir, Eisenstein, Carné: ecco cinque crisi famose...), il cinema italiano sia forse il solo che dica parole nuove, vive e fresche. Adopera un linguaggio vecchio o inedito per dirle? Ecco ciò che al momento non ci sentiamo di decidere in tutta fretta. Un esame a carattere generale e d'altronde frammentario come il presente, non può che fermarsi a queste constatazioni, per altro ricche di conseguenze, di sviluppi, e feconde di discussione.

GIANNI PUCCINI

Dell'esasperazione spettacolare nel film

Premessa. — Sulla scena la sacrificale Cio-Cio-San, la dolce e canorissima Madama Butterfly, sta per uccidersi. Ha spinto fuori la presaga Suzuki, comandando alla sua adorante fedeltà, ancora obbedienza, e dinanzi al reliquario si sublima nell'estrema preghiera, mentre la musica pucciniana ha già iniziato l'ascesa verso il sommo fervore melodico e larghe folate di note scuotono l'orchestra. Ecco che la tinnula Cio-Cio-San ha estratto il gran velo bianco, ecco che toglie il pugnale appeso alla parete presso il simulacro, ne bacia la lama; è ormai pronta per trafiggersi, quando l'amorosamente strenua Suzuki, per un ultimo disperato tentativo spinge avanti sulla scena il bambino. Ma neanche dinanzi al suo tenero boccio di vita Madama Butterfy desisterà dal ferale proponimento. Non si priva di un lungo abbraccio col bimbo, è vero; ma poi lo trascina in mezzo al palcoscenico, lo mette a sedere su una stuoia, gli dà due bandierine — una americana ed una giapponese — per trastullarsi ed infine gli benda gli occhi. Il bimbo comincia a scuotere le bandierine e non smetterà più per tutto il tempo che occorre all'azione ed alla musica pucciniana per evolversi sino alla calata ultima del sipario: Cio-Cio-San torna dietro al paravento, si trafigge, torna morente presso l'ignara creatura e v'esala, mentre arriva Pinkerton, l'ultimo respiro.

Non c'è, noi crediamo, fantasia di spettatore che non sia stata presa e ritenuta imperituramente da quel lungo, fitto, straziante, pietoso e monotono, fanciullesco sbandieramento finale. Esso ha tanta accattivante perentorietà visiva quanta scarsa accettabilità su un piano logico, reale.

Da notare che nel testo originale di *Madama Butterfly*, tragedia giapponese di Luigi Illica e Giuseppe Giacosa, un sì ben concertato espediente spettacolare non è intuito e suggerito in didascalia, ove si legge soltanto che la protagonista « prende il bambino, lo mette su una stuoia, gli dà in mano una banderuola americana ed *una pupattola* ». La possibilità della grossa trovata drammatica puramente visiva, come si vede, qui manca assolutamente. E questa sortì certamente una bella sera sul palcoscenico stesso di qualche più o meno illustre teatro d'opera, in sede di prova e come improvvisa semplice e urgente so-

luzione spettacolare. Ciò spiega il rapido inserirsi fra i fattori tradizionali di tutte le successive edizioni sceniche.

Vediamo un pò di carpire le ragioni del fascino segreto che questa trovata spettacolare esercita ed eserciterà sempre sugli spettatori. Innanzitutto c'è la facile risorsa del « contrasto », per cui *mentre la madre muore il figlio gioca.* Orbene, se questa risorsa fosse stata consumata in stretto rapporto di durata, atto a conseguire il semplice e solo « contrasto », si sarebbe avuto un « effetto drammatico » e niente più. Qui invece l'effetto drammatico non viene soltanto *conseguito,* vorremmo dire, *in economia;* bensì viene *prolungato,* sino a radunare non un solo « effetto » ma una somma di « effetti ». E questo processo di *prolungamento,* questo *sovraccarico drammatico,* questa *speculazione tensionale sulla durata* fanno parte del procedimento massimamente convalidato nei secoli in seno allo spettacolo, in ogni sua forma: la esasperazione.

Esasperazione: cioè fermentazione anormale di un tema spettacolare nel suo *punto cruciale,* che sempre coincide con la ricerca di un *grande effetto.* E ci preme subito affermare che l'esasperazione è da reputarsi lecita a priori, in quanto mirando a dare *un più,* oltre la misura normale, comune, è ovviamente ligia all'anelito di ciascun'arte che appunto non dà mai, nè deve proporsi di dare, la realtà e basta; o comunque l'usuale misura di tutte le cose.

In onore di Diòniso i fallofori s'insidiavano nei loro riti sino alla esasperazione dei motivi danzati e cantati. Sorta e definitasi la tragedia, ecco urgere la « tirata » che anch'essa s'affida, nello sviluppo in crescendo dell'invettiva o del lamento, all'esasperazione. Prometeo vi ricorre già con somma perizia, allorchè vuol partecipe il pubblico contro Zeus. Poi spunta il deuteragonista che genera il « conflitto »; e il « conflitto » sbocca naturalmente, si risolve nell'esasperazione. Cosa sono le « scene madri » di tutta la drammaturgia sino a Sardou, a Bernstein, a Niccodemi, se non traguardi raggiunti di un calcolatissimo processo di esasperazione? Chi disse che è buon dramma quello in cui tutti gli esponenti di un conflitto hanno ragione, ha finemente svelato la molla riposta di questo processo. E' perchè protagonista ed antagonista hanno tutti e due ragione, non cedono nè l'uno nè l'altro subito, a corto di motivi a difesa e contro-dimostrazioni, che il dialogo si dipana, sale, s'innalza sino al diapason dialogico. La soluzione del conflitto giunge poi solitamente rapidissima, con la rinuncia e la resa improvvisa d'uno dei contendenti: egli ha l'aria di uscirsene di scena, anche se praticamente vi resta, come fa il giocoliere o il trapezista: a « numero finito ».

Ancora più fruttifera l'esasperazione — e per variati semi — nel

teatro comico. In Aristofane ogni spunto comico di qualche mordente non vien mai consumato elementarmente nel giro dell'uni-battuta o di poche battute, ma saggiato e sfruttato di fronte e di scorcio. L'apostrofe scurrile ne richiama immancabilmente a ridosso molte altre. Nella seconda parte delle sue commedie l'azione già conclusa del protagonista suol essere dimostrata con corollari episodici, per lo più promossi dalle « visite »; e le « visite » non vengono mai isolate ma si succedono con ridondante sviluppo carnascialesco. Ogni nuovo personaggio in visita porta seco altri ridondanti elementi, buoni ad accrescere il rivo buffonesco con la tecnica propria dell'esasperazione.

E giungiamo con un utile balzo ai nostri comici dell'Arte: essi furono certamente i più grandi artefici dell'esasperazione spettacolare. I poveri, scarni canovacci servivano loro come punto di partenza per grandiose esacerbazioni grottesche. S'è già detto che la Commedia dell'arte era capace di trasformare « ogni apporto della più varia origine in spettacolo » (Apollonio) ma non è tutto: bisogna dire che ogni pretesto veniva sottoposto ad una prodigiosa « moltiplicazione » spettacolare. Questa « moltiplicazione » si otteneva con il gioco mimico e l'azione acrobatica. Non per nulla s'è rilevato (Apollonio, ancora) che la recitazione giullaresca fu « sempre pronta a sostituire alla parola il gesto » e che la Commedia dell'Arte « ebbe carattere d'esaltazione orgiastica ». Si chiedevano attori « agili, pieghevoli, ambidestri » affinchè alcun limite potesse accusare la loro sfrenatezza. Ed infatti la espressione scenica di un sentimento amoroso, inteso regolarmente come stimolo dei sensi — chè la Commedia di maschere fu cupida, carnalaccia, oscena — poteva giungere, nel culmine della smania, alla piroetta ed al salto mortale non solo da parte dell'amoroso ma persino dell'amorosa! Non altrimenti l'Arlecchino Visentini nel *Festino di pietra*, prima di brindare davanti la statua del Commendatore, faceva un salto mortale col bicchiere in mano e senza rovesciarne il liquido. Sì paradossali e vorremmo dire sfacciati travalicamenti di ogni verosimiglianza si hanno allorchè si spinge all'estreme conseguenze il procedimento dell'esasperazione che il pubblico, e qualsiasi pubblico, è sempre pronto ad accettare in virtù della progressione. Basta infatti, al pubblico che *sia accettabile il punto di partenza*, dato che al traguardo d'arrivo esso avrà rinunciato, preso da incantamento, ad ogni facoltà e velleità discriminante. Quando ne *L'avaro* di Molière Harpagon s'accorge che i diecimila scudi interrati nel giardino non ci son più, comincia a gridare con perfetta verosimiglianza: « Al ladro! al ladro! » ma poi speculando sull'esasperazione progressiva continua: « ...all'assassino! all'omicida! giustizia! giusto cielo! sono perduto, sono assassinato, mi hanno sgozzato... ». Subito dopo rientra nei ranghi del verosimile continuando: «...mi hanno rubato il mio de-

naro. Chi può essere? Chi è venuto? Dov'è? Dove si nasconde? Che farò per trovarlo? Dove correre? » ed infine, giudicata sufficiente la rincorsa sul piano dell'accettabile, punta decisamente alla trasbordante misura finale: « Non è forse là? Non è forse qui? Chi è questo? Ferma. (A se stesso, prendendosi per il braccio) Rendimi il mio denaro, mascalzone... Ah sono io! » eccetera.

Per tornare un sol momento ai comici della Commedia dell'Arte aggiungeremo però qui che mentre l'esempio or ora riportato si riconduce ad un tipo di esasperazione eminentemente dialogico, il loro fu invece essenzialmente visivo, motorio; le cui propaggini ultime sono rintracciabili oggi in un Totò e nei De Filippo. Chi ha visto i De Filippo nell'atto unico di Peppino *Amori e balestre* ricorderà quel finale in cui il troppo sangue comico li porta progressivamente fuori d'ogni arginatura, sino a quel ballo sfrenato a ritmo di tarantella con i menagramici cilindri da becchini che son esagitato pretesto di nacchere.

A questo punto noi dobbiamo considerare pressochè esaurito il compito di questa premessa, poichè il nostro saggio è destinato ad una rivista d'arte critica strettamente cinematografica. Nondimeno, per completare in certo modo l'affermazione preliminare che *l'esasperazione collima con quel più rintracciabile in tutte le arti,* accenneremo fugacemente per la pittura alla prospettiva ed al chiaroscuro, che magistralmente *forzati* sfociano in essa; e per la musica, ovviamente, al « crescendo ». Interessante ci sembrerebbe anzi poter dimostrare quanto la struttura di un « crescendo » verdiano, ad esempio, sia confrontabile a quella del « contrasto » della prima tragedia greca che si partiva con battute di un verso per ciascuno dei due personaggi a fronte, o comunque di pochi versi; si sviluppava poi in due o più lunghi brani apparigliati di crescente vigore ed infine si conchiudeva con un fitto duello in sticomitìa. Sofocle ne allargherà ed arricchirà in seguito la forma primitiva con raddoppi delle voci in antagonismo e con contrasti minori ad evoluzione collaterale indipendente, che da ultimo si dipartivano a volte in variazioni succedanee anche fra personaggi inizialmente da una stessa parte: il che suggerisce a confronto, con la immagine astratta della polifonia, un altro grande musicista: Wagner.

Ma è tempo di venire al cinema.

1. — *L'esasperazione recitativa.* — La prima forma di esasperazione filmica che vien incontro al nostro esame sarà dai più ritenuta negativa, se non altro perchè troppi punti di contatto ha col teatro da cui in sede teorica ed estetica il cinema agogna aver poco o nulla a che fare. Essa si ricollega infatti alla recitazione pura e semplice; e nuoce ancor più alla gelosia del cinecultore il fatto che gli attori da prendersi in considerazione furono e sono innanzitutto attori di tea-

tro: Heinrich George, Emil Jannings, Harry Baur, Jules Berry. Ma già il primo film che è necessario citare spianerà più d'un broncio disamorato. Trattasi di *Fortunale sulla scogliera* di E. A. Dupont.

In *Fortunale sulla scogliera* la massa gravitante di Heinrich George è data come valore drammatico a sè stante, mediante un abile processo di *esasperazione visiva.* Il procedimento esasperativo sfrutta abilmente dal primo all'ultimo fotogramma l'eccezionale resa volumetrica dell'attore e la sua figurazione del sottocapo Cass è ricavata in taglio e scorcio con tutt'arte di ripresa.

Ricordate, quasi all'inizio del film, la sequenza del pasto al faro: l'immensa carne del sottocapo, a mezzo di riprese deformanti, diviene subito visivamente ossessiva; sicchè quando nella sequenza successiva la femmina del faro Eileen (Tala Birell) è intenta a raccogliere i panni stesi al sole, ed una camicia fra le altre si gonfia enormemente al vento, noi siamo immediatamente indotti a ricondurre la nostra emozione fantastica a Cass. Perchè ormai il volume abnorme e pauroso di quel corpaccio ci ha catturato la mente, nè Dupont intende più liberarci da un tale incubo ma anzi mirerà ad accrescerlo sempre più aggiungendo per contrasto, alla ruvidezza ed alla sensualità non più arginabile di Cass, un'enorme goffaggine di movimenti e positure. Valga ad esempio quel passaggio narrativo in cui Cass, in un disperato tentativo di ingentilirsi sotto l'influsso fascinoso della femmina, si accosta al pianoforte, azzarda le dita sulla tastiera e subito la richiude con una specie di rabbioso scappellotto. Ebbene, il pianoforte appare ad arte un gingillo al suo confronto. Ma naturalmente il culmine della *esasperazione volumetrica* si ha nella sequenza della morte di Cass. Colpito da Eileen, la sua massa bruta rimane a lungo eretta, ferma, in una statuarietà sovrumana; indi s'abbatte parzialmente su di una sedia, ove avviene il progressivo irrigidamento della morte. Alla fine lo spettatore ha davanti un grande blocco macabro e l'idea del dissolvimento mortale di questa imponente massa, quasi a deludere le difficoltà dell'impresa, ci vien data mediante la ripresa indiretta; Dupont passa infatti ad inquadrare attraverso una finestruola battuta dalla pioggia; e tra i lucenti rigagnoli d'acqua che scorrono sul vetro, l'immagine macabra ed abnorme si deforma e diluisce.

Questo di *Fortunale sulla scogliera* è l'esempio più *accettabile di* esasperazione recitativa nel film, in quanto niente è qui affidato alla iniziativa « privata » dell'attore ma tutto si riconduce alla volontà emotiva del regista. Di poi un controllo sì totale di un attore come George, trasbordante di iniziative proprie, tutte volte a quel « porger sensazionale » caratteristico al mattatore, non s'è più verificato; ed in tutti i suoi film successivi i modelli di esasperazione puramente recitativa non mancano davvero. Se Dupont volle in *Fortunale sulla sco-*

gliera, per una scoperta e ben sentita esigenza creativa, riempire con insistenza interi fotogrammi con la figura di George, in seguito sarà egli stesso, col suo fascino istrionico, a voler colmare i fotogrammi ed a prendere la mano a registi meno scaltriti.

Pur nei confronti di un regista prestigioso come Gustav Ucicky e del suo *Il postiglione della steppa* c'è da chiedersi quanto certo andamento pesante e sovraccarico d'effetti particolare al film sia stato suggerito o meglio ancora imposto dallo stile recitativo del protagonista. Non per nulla è per George che il film si accetta o si rifiuta. Egli sfoggia qui in piena libertà la sua mastodontica bravura, mette in opera tutti i mezzi più sicuri e convalidati di esasperazione recitativa: gli annaspamenti disperati ante-battuta, la goffagine portentosa, gli imbambolamenti dolorosi o gioiosi (come nell'episodio del primo incontro con la figlia a Pietroburgo, appena apprende che il matrimonio si farà). Fra i passaggi più accentuati della sua ricerca leziosa di risoluzioni ultra drammatiche vanno ricordati la lettura della missiva filiale ai cavalli, la serie interminabile di umili inchini dopo la sfuriata con l'amica della figlia, e sopratutto la danza durante lo sposalizio, portata avanti in crescendo, con quegli ossessionanti sventagliamenti di braccia e le pesanti zampate da orso di piazza.

Il repertorio completo delle sue risorse grossamente spettacolari ritroviamo in tutti i suoi ultimi film, dei quali il primo a ricorrerci in mente è *La grande ombra* di Paul Verhoeven, in cui egli può anche verso la fine raddoppiare i suoi effetti drammatici, dovendo interpretare in una dolorosa contingenza un doloroso dramma: *L'alcade di Zalamea* di Calderon de la Barca, ch'è realmente sulle scene il suo caval di battaglia, oltre che del personaggio (Corrado Schroeder) raffigurato in film.

Venendo ad Emil Jannings ed ancora al miglior Dupont, quello di *Variété*, si possono ricondurre come per *Fortunale sulla scogliera* tutti gli elementi di esasperazione recitativa contenuti nel film alla indipendente volontà creativa del regista. Indubbiamente Dupont ama — come gran parte dei registi tedeschi, del resto — i protagonisti dalle grosse corporature che nei momenti massimamente drammatici conquistano gli interi fotogrammi. A rendere addirittura gravitante questa invadenza egli usa anche, nelle incidenze più crude e violente del racconto, molti M. P. P. di spalle e dal basso in alto.

In verità nel finale il ricorso all'esasperazione non l'ha salvato da un troppo acuto sentore di teatralità: là dove Jannings, ch'è il trapezista Boss, ritorna nella sua camera dopo aver ucciso il compagno di lavoro e rivale in amore Artinelli, e Berta Maria si desta, intuisce, apprende il fatto di sangue. C'è in quell'abbrancarsi di Lya de Putti al corpo in movimento di Jannings che se la trascina con sè; e poi in

quel rotolarsi della colpevole donna lungo le scale sino a giacerne in fondo, mentre il nostro attore avanza dalla F. I. mettendo sempre più a segno i lineamenti deformati dal dolore, una resa drammatica sin troppo convenzionale. Ma non è a dire quanto, a mezzo di un infervorato racconto visivo, certi calchi siano invitanti anche per registi di gran polso, avendo in più a disposizione un attore inesauribile di risorse come Jannings. Del quale il massimo esempio, ed il meno sindacabile, di esasperazione recitativa rimane pur sempre la famosa sequenza de *L'angelo azzurro* in cui il professor Unrath, ormai annientato dalla passione d'amore per Lola, sfocia in quel suo lungo, reiterato, sconvolgente «chicchiricchì». Per quanto Josef von Sternberg non possa esser messo davvero fra quei registi che si lascian prendere la mano dagli attori, tuttavia questa sequenza non può che esser considerata un «pezzo di bravura» di specifico carattere interpretativo, finchè una ponderata analisi ci fa desumere che *Jannings ha facilmente preso la mano a Sternberg perchè questi ha voluto che così fosse;* ed il risultato si dovette dunque ad un ideale connubio fra la volontà celata del regista e la forza dispiegata dell'interprete. Casi simili, nei confronti di Jannings, come per George, si son verificati innumerevoli altre volte, non più nel breve respiro di una sequenza, ma di interi film. Film che potrebbero definirsi «con regìa pattuita» e che, appunto, all'imperio registico soltanto parziale, suppliscono speculando sull'ampio potere accentrativo di attori eccelsi istrioni. Poichè sino ad ora solamente di attori e di film tedeschi si è parlato, possiamo notare a buon punto che, in genere, i tedeschi non son secondi a nessuno nel gusto delle grosse interpretazioni, delle interpretazioni totali. Per esaurire gli accenni su Jannings e per convalidare vieppiù questa affermazione ricorderemo da ultimo il recente film di Ucicky che, tratto dalla popolare commedia *La brocca rotta*, prese sui nostri schermi il titolo: *L'orma del diavolo*. Qui Jannings, nel personaggio del giudice di villaggio Adamo, *carica* all'estremo la sua recitazione. La macchina fedelmente asservitagli lo segue e lo circuisce senza soste, regalandogli F.I. e M.F. e P.P. e P.P.P. a tutto spiano. Emil non si risparmia, sfodera tutti i «pezzi» del suo repertorio: occhiataccie di traverso che saettano il bianco degli occhi, sbruffate e grugniti, scornate sospettose, strizzatine, bronci, ridacchiamenti interrotti a metà o meglio bruscamente deglutiti. Le battute vengono da lui perlopiù *descritte in anticipo* con un'azione sintetica tutta affidata alle braccia. Procedimento questo proprio a quel «porger sensazionale» che accennavamo avanti e di cui il maggior esempio, fuor del cinema tedesco, si è avuto con Harry Baur. Tutta la recitazione di quest'attore era una rincorsa verso i mezzi ed i motivi dell'esasperazione, con spiccata preferenza al gesto ante-battuta. Quello di Baur

era un « gestir corto », per cui le dita quasi risultavano mozze; spesso egli promuoveva la persuasività della battuta rovesciando tutte e due le mani all'altezza del petto, accompagnando il gesto con una grazia curva della testa e delle spalle.

Una domanda a questo punto urge: è il gesto eccessivo sempre anticinematografico? Viene una gran voglia di dire si. E allora come si spiega il fenomeno Jules Berry? Un'anticipata evasiva ripugnanza a rispondere sarebbe ingiusta, in quanto egli è ormai cinematograficamente troppo accettabile. Meglio invece riconoscere senz'altro che il cinico, il torbido Jules, manovratore di intrighi donneschi e ricattatorî, seppure attore di si palese germinazione e struttura teatrale, ha saputo trasportare astutamente sullo schermo l'intatta misura del suo estro istrionico, riuscendo a farvi risultare logica ed irricusabile quella sua gesticolazione forsennata ma studiosissima. Da parte di Berry c'è stata dunque la sigla inovviabile della personalità, imposta una volta tanto, *a priori*, a tutti i registi, anche i più unitarî come Carné: i quali poi, su questo *fondo* insovvertibile, possono trarre liberamente tutti gli *accordi composti* che vogliono, variando non l'unità prima ma *sull'*unità prima.

Insomma, per venir subito ad *Alba tragica* a cui a preferenza la memoria ci riconduce, ci fu qui indubbiamente un perfetto bilanciamento fra la *pretesa* di Carné che sapeva *quanto* e *come* Berry poteva rendere — ed in conseguena d'un preventivo calcolo decise la scelta — e le *qualità insite* dell'attore: cioè la sua *intensità* e *tonalità* di resa, le sue caratteristiche, il suo *fondo*. Soltanto nel fatto che *è stato Carné a scegliere Berry* per il personaggio del domatore di cani vanno ricercate le ragioni per ribattere la supremazia del regista; infatti la *perfetta rispondenza* fra l'attore personalissimo ed il ben scolpito personaggio scaturì da una *perfetta scelta*.

In Berry al centro della sua urgenza caratterizzante stanno le mani; nelle mani l'intero processo di esasperazione recitativa si traspone e si vitalizza. Ogni volta che egli deve dire cose incresciose, sgradevoli, cattive, principia lentamente la frase, avanza un poco nel mezzo della battuta e poi, ad arte, smorza la voce e tace infine, lasciando che le sue mani se la sbrighino da sole a far intendere il tutto. Quanti hanno visto *Le jour se lève* porteranno sempre nel ricordo l'ossessione delle sue mani *vive*. Maligne, bugiarde, sfacciate prima, nella lunga scena in cui il feroce domatore di cani crea la finzione della sua parentela con la giovinetta (Jacqueline Laurent) amante dell'operaio (Gabin); disperatamente lottanti ma già vinte, tragiche poi, nella lunga sequenza che conduce alla sua morte si direbbe che siano le mani a comandare, a creare la sorte del personaggio.

2. — *L'esasperazione episodica.* — Prima di giungere alle varie forme di esasperazione spettacolare che s'affidano a procedimenti cinematografici puri dobbiamo insistere ancora — ma per poco — su un altro aspetto connaturato al teatro: vogliamo riferirci all'esasperazione episodica, per cui l'accostamento mentale con la « scène a faire », con le « scene madri » del teatro è inevitabile. Esemplificheremo con un film di scarso valore, premettendo una volta tanto che al presente studio, attento ad ogni particolarità fenomenica, interessano quasi nella stessa misura i film di grande e di nullo conto.

Nel film di Jacques de Baroncelli *S.O.S., Sahara* l'azione, convergente su pochi uomini ed una donna isolati nel « posto n. 3 » in pieno deserto, sposta d'un tratto tutte le sue predilezioni tematiche sul personaggio dell'autista della compagnia che sogna ardentemente di rivedere Parigi. L'assommare in primo piano di questo personaggio (interpretato da Cordy) è così improvviso e sproporzionato da far chiaramente avvertire la preparazione tempestiva e malcelata di un grosso effetto. Infatti ecco giungere in auto due dignitosissimi signori che al capo-posto (Charles Vanel) si danno subito a conoscere per ciò che realmente sono: due poliziotti in borghese, reclamanti l'arresto dell'autista. Vanel ottiene che il suo infelice compagno parta senza sapere qual sorte l'aspetta ed il processo vero e proprio di esasperazione spettacolare incomincia con la trasbordante gioia di Cordy, allorchè apprende che gli è stato concesso un « permesso » e potrà partir subito per Parigi. Gioia che, naturalmente, anzichè esaurirsi in poche battute, s'alimenta in crescendo durante i preparativi per la partenza e culmina negli ultimi saluti, manco a dirlo interminabili.

Tipi simili di esasperazione hanno uno sviluppo strettamente asservito al dialogo e docilmente seguito dalla macchina. C'è qui, è vero, anche un crescendo d'azione, con i preparativi di Cordy che si fanno sempre più febbrili, ma esso si svolge indipendentemente *entro l'inquadratura* e non chiede nessuna soluzione od anche una semplice immedesimazione ritmica al montaggio.

Un esempio di esasperazione episodica cinematograficamente molto più esauriente possiamo esaminarlo in *Varieté*. Siamo al caffè ove Boss (Emil Jannings) gioca la solita partita; entra il giocatore sfortunato che siede a parte, sorbe la sua ordinazione, indi sul piano di marmo del tavolino si mette a disegnare le caricature di Artinelli e di Berta Maria abbracciati e di Boss con un bel paio di corna. Altri avventori si avvicinano al tavolo, osservano malignamente compiaciuti i disegni ammiccando in direzione di Boss. Boss alla fine si alza, s'appresserà al tavolino incriminato, vi sosterà a lungo. L'esasperazione episodica segue già il suo corso, facendo sì che *ciò che lo spettatore teme, ma in fondo desidera, sopporti la massima dilazione possibile,* a

tutto vantaggio della tensione spettacolare. Per conseguire lo scopo dapprima le caricature verranno coperte con un vassoio; poi il vassoio verrà tolto dall'ignaro cameriere ed allora l'autore dei disegni rimedierà impaurito addossandosi coi gomiti al tavolo. Dopo un poco Boss si alza e continuando a parlare amichevolmente col suo impresario Klerck esce dal locale, comincia a scenderne la scala. Lo spettatore manda un mezzo sospiro di sollievo ma viceversa è deluso; senonchè si tratta di una specie di beffa giocatagli da Dupont per eccitare maggiormente la attesa della conclusione. E si direbbe altresì che Dupont abbia voluto prendere la rincorsa verso l'apice drammatico: ecco infatti che Boss non ha ancora terminato di scendere le scale che s'accorge di aver dimenticato il portasigarette al caffè; ritorna indietro, trova il portasigarette sul tavolino indiziato, lo prende e... scorge i disegni. Finalmente ci siamo, e la lunga attesa è compensata ad usura dalla furia di Boss, tremenda e ridicola assieme, poichè si rivolge tutta contro l'oggetto inerte, il tavolino.

Qui però il ricorso all'esasperazione episodica è tutto risolto in taglio cinematografico; e non per nulla il piano di marmo con i disegni incriminati ci vien dato in dettaglio ben dieci volte, con angolazioni diverse e somma maestria contrappuntistica.

In *Double Indemnity* di Billy Wilder, che sui nostri schermi ha preso il titolo *La fiamma del peccato,* E. G. Robinson nei panni di ispettore di una potente società di assicurazione comincia a sospettare ad un certo momento che la morte dell'assicurato signor Nirdlinger sia dovuta ad omicidio anzichè a semplice infortunio, con la diretta complicità della moglie dello sventurato, signora Phyllis (Barbara Stanwyck), e si reca a far visita al suo subordinato Huff (Fred Mc Murray) per studiare meglio la cosa. Non passa molto che all'albergo dove alloggia Huff giunge anche Phyllis; l'istigatrice al delitto ha qualcosa di urgente da dire al suo complice, essa sta per bussare alla porta ma a tempo ode la voce inaspettata e allora si mette ad origliare, arsa dal terrore e dalla curiosità. Ecco ora che l'ispettore esce improvvisamente e la perversa donna si nasconde alla meglio dietro il battente che s'apre sul lungo corridoio. Ciò non eviterebbe a lungo la scoperta di Phyllis qualora l'ispettore infilasse il corridoio dalla parte del battente aperto; ma per fortuna — e qui incomincia il processo esasperativo vero e proprio — egli si muove invece in senso opposto. Ma ecco che Huff, mentre ancora parla con l'ispettore che s'è fermato pochi metri più in là, vorrebbe tirare già a sè il battente. Mentre lo spettatore comincia a fremere, a tempo la donna si rivela a lui, sfiorandogli la mano che serra la maniglia. Huff capisce, il suo viso si irrigidisce... ed ecco che l'ispettore non trova al solito nelle sue tasche un fiammifero per accendere il suo sigaro e torna indietro! Huff con

decisione rapida gli va incontro, gli porge l'abituale fiammifero acceso... e finalmente Robinson se ne va, definitivamente, fra il sollievo — complice a viva forza — del pubblico. Il procedimento è suralimentato e condotto a termine con estrema perizia da Wilder ch'è dotatissimo in queste cose, come aveva dimostrato nello stesso film anche poco prima, in un ricorso più breve seppure non meno ricco di mordente: quando, subito dopo commesso il delitto e deposto il corpo di Nirdlinger attraverso il binario, l'automobile non vuol ripartire, nella notte. Phyllis prova e riprova la messa in marcia, inutilmente. Huff subentra al volante, si destreggia con le leve e infine il motore si decide a riprendere le pulsazioni sonore della salvezza.

Tutti questi esempi di esasperazione tematica hanno non pochi punti di contatto con l'esasperazione recitativa pura e semplice, in quanto il *crescendo,* sia pure servito da un ottimo montaggio come nel caso citato di *Varieté,* è sempre in ultima analisi affidato al gioco mimico ed all'azione precisa e privatamente motivata di uno o di ciascun personaggio. Tipi di esasperazione tematica prettamente *visiva,* ossia sempre su un piano di maggior coerenza cinematografica, si hanno invece quando è la macchina che si mette a ritrarre, verrebbe voglia di dire per proprio conto, un anormale sviluppo tutto visivo del tema base.

3. — *L'esasperazione visiva nel fotogramma.* — Intendiamo per esasperazione visiva *nel* fotogramma quella forma che, pur senza chiedere ancora l'ausilio specifico del montaggio, si risolve tutta in immagine; spesso essa coincide con l'esasperazione episodica, mirando ad accrescerne la suggestione.

Ne *La Fin du Jour* (*I prigionieri del sogno*) Duvivier giunge a raccontarci un'adunata clandestina di una sessantina di vecchi artisti drammatici pensionati in un'antica abbazia; la forzatura ad effetto del tema base è costituita da tutte quelle candele accese, una per convenuto; il che nuoce indubbiamente alla verosimiglianza del racconto ma non alla sua rafforzata spettacolarità. in *Tales of Manhattan,* (*Destino*) Laughton è un debuttante direttore d'orchestra con una marsina di fortuna, troppo stretta e che presto cede e si strappa sempre di più. A Laughton le risa crescenti del pubblico giungono con notevole ritardo, poichè è con grande foga ch'egli dirige; infine si volge, c'è chi gli spiega l'incidente ed allora egli getta via rabbiosamente la marsina, e piange. L'esasperazione tematica è alle porte: l'illustre direttore d'orchestra (Victor Francen) che ha spianato all'esordiente la via del successo si toglie a sua volta il frak ed invita Laughton a riprendere la bacchetta. La musica rinasce e... prima uno spettatore, poi, in crescendo, tutti quelli che si trovano nell'auditorio si liberano delle giacche, in un trasporto di riacquistata solidarietà! Il procedimento

tutto visivo, ad andamento prolungato si chiude poi con un accordo staccato: un ritardatario arriva, si siede, gira lo sguardo attorno, stupisce e togliendosi a sua volta il frak si adatta, quietamente, alla legge comune!

Ma la macchina sa concorrere ancor meglio, in maniera diretta, al processo di esasperazione visiva, quando è soccorsa da angolazioni pregnanti e spesso strettamente funzionali, anche se abusate.

E spiegandomi meglio: un'inquadratura frontale ritraente un « vilain » che avanza per infierire sulla vittima, poniamo implorante a terra, non dà del fatto che una quieta ritrattistica in moto. Un discoperto intendimento di promuovere pietà per la vittima si avrà invece inquadrando dal basso in alto; la figura avanzante del « vilain » avrà di conseguenza falsate le proporzioni ed il senso di minaccia sovrastante la figura a terra risulterà così esacerbata. Normalmente, infatti, le inquadrature dal basso in alto promuovono processi simili di esasperazione visiva. Non per nulla l'uso che ne fanno, sulla scuola dei russi, i francesi con a capo Duvivier, trova sempre la sua precisa incidenza nei trapassi più drammatici del racconto.

Sin qui siamo ancora nell'esasperazione visiva *nel* fotogramma. Si ha invece l'esasperazione visiva *del* fotogramma quando essa incide non più entro il riquadro ma sul riquadro.

4. — *L'esasperazione visiva del fotogramma.* — Le inquadrature sbilenche dell'episodio blanchardiano in *Carnet de bal* sono nel ricordo di tutti e ricorrono anzi nella nostra memoria con prestezza esclusiva, sebbene il procedimento fosse di dotazione ben anteriore nella storia teorico-estetica del cinema. Ma la comune predilezione mnemonica si comprende e si scusa, essendone quella di Duvivier, se non la prima, la migliore estrinsecazione a tutt'oggi. A questo procedimento è pacifico riconoscere un carattere di scoperta e spinta eccezionalità. Con esso si vuol sollecitare (appunto per la maggior attenzione che sempre cattura ogni summovimento della acquisita normalità) *a priori* l'attenzione del pubblico, acuirla, farla pronta a carpire l'insolito, *il più.* Qui l'esasperazione visiva non è più *nel* fotogramma, *entro* l'inquadratura ma è *del* fotogramma. Esiste però sempre una stretta relazione con quanto avviene *dentro* l'inquadratura: una relazione di contenuto, poichè il mezzo eccezionale, per non deludere l'attesa dello spettatore stranamente sollecitato, dovrà motivarsi, dare in cambio un *più di resa* pari alla *maggior attesa* sollecitata.

Quando questa partita di dare e avere non si appiani controbilanciandosi, il procedimento esasperativo permane vacuo: ingiustificato ai fini dell'arte o, quanto meno, dello spettacolo. Così in *Winterset* le inquadrature oblique usate nella ripresa dei vari personaggi che

danno vita al processo di Lewanio si possono perdonare ad Alfred Santell per l'incidenza che trovano con una delle *punte drammatiche* del racconto ma non hanno una giustificazione urgente ed espressiva assoluta. Manca quella stretta comunione psico-visiva che in *Carnet de bal* legava fantasticamente il disordine dei fotogrammi al disordine, allo squilibrio psico-mentale del protagonista. Ma del resto, all'infuori di questo esempio perfettamente circostanziato, all'esasperazione visiva del fotogramma si ricorre nei momenti di massima tensione e basta: il che è sufficiente almeno in superficie al rispetto di quelle partite di dare e avere cui accennavamo più sopra. A prediligere questo procedimento restano sopratutto i francesi come ci testimoniarono anche recentemente film quali *Venere cieca e Avventura di una notte.*

5. — *L'esasperazione ritmica.* — Giungiamo così ad uno dei mezzi più puri di esasperazione spettacolare nel film: l'esasperazione ritmica, che si attua col montaggio. Come sempre, ci faremo intendere subito con un esempio.

Ricordate nel film *L'Empreinte du Dieu* (*Nelle sabbie mobili*) di Léonide Moguy l'episodio della lotta nella bettola fra il bettoliere, Jacques Dumesnil, ed il suo rivale, Pierre Blanchar? L'esasperazione viene qui, vorremmo dire a maggior garanzia, conseguita col *doppio tema visivo.* Alla lotta dei due uomini viene innestato un combattimento di galli. L'incastro visivo non è puramente fantastico; non ha cioè una semplice giustificazione mentale ma una precisa incidenza narrativa: il combattimento di galli si sta infatti svolgendo *realmente e contemporaneamente* in altra parte della bettola. Inutile aggiungere che la casualità rientra in quell'artificiosità ch'è complementare a molti avvii esasperativi. Se Moguy ci avesse dato due temi visivi *soltanto in parallelità,* ossia mostrandoci alternativamente le rapide fasi della lotta fra i due uomini e dell'assalto dei galli senza nessuna particolare cura ritmica e senza relazioni di attacco strettissime ed interdipendenti, scarso o nullo vantaggio ne avrebbe sortito il crescendo spettacolare. Invece lo sviluppo ritmico è avvedutissimo, ad inquadrature sempre più brevi; e le relazioni fra tema e tema hanno un esemplare sincronismo visivo: valga per tutti il felicissimo attacco fra l'inquadratura dal basso in alto di uno dei due contendenti che si lancia sopra l'altro e la successiva, in cui la traiettoria d'assalto si completa con la visione, sullo stesso rapporto di ripresa, del gallo in supremazia offensiva.

In virtù di un montaggio sì alerte i due temi visivi si fondono al diapason spettacolare in uno solo: come in un concertato due temi melodici si serrano a volte ed amalgamandosi alla fine raggiungono il « pieno ». Nè il processo di esasperazione in questo brano esemplare si esaurisce qui. Oltre i fattori ritmici germinati direttamente dal mon-

taggio, la macchina ne aggiunge altri, proprî. Alla scatenata bellicosità dei quattro contendenti essa partecipa perdutamente. Un'identica, terribile agitazione la possiede. Lascia che essi prendano la rincorsa in C.T. od in F.I. ma subito, anche lei, si tuffa in M.F., in Dettaglio appena i rivali di nuovo si avvinghiano. Non vuol perdere nulla: s'agguatta a terra, giace un attimo doma come Blanchar, si rialza, si ritrae col gallo ferito, scatta al contrattacco come Dumesmil, si sgravita con furia alata. E non è a dire quanto un siffatto mimetismo motorio-visivo della macchina giovi a condurre lo spettatore alla massima partecipazione spettacolare. Lo spettatore, portato ad immedesimarsi con la macchina non ha più vie di scampo, è costretto a rinunciare a viva forza ad ogni abulìa. *Anch'egli è costretto a lottare, a lottare per tutti e quattro i contendenti,* a viverne emotivamente le feline rincorse, i rapidi schivamenti, i crolli, le subite riprese. Una sì stretta *costrizione in macchina* deve annoverarsi fra le più arroganti malìe del cinematografo.

Il lungo combattimento di pugilato fra l'italiano e il negro in *Harlem* è già cinematografo, perchè l'esasperazione, l'estrema tensione sono ottenute con un ritmo di pezzi medi e brevi in un nervoso « serrate ». Ma all'opera del montaggio la macchina non ha, a priori, concesso veruna particolare adesione. Ha *fotografato e basta.* La furia crescente dei due contendenti non l'ha turbata, non l'ha contagiata. Ha girato — sì — intorno ai due, come l'arbitro; ma *non s'è mai fatta sotto, a lottare, anche lei.*

Un bell'esempio di crescendo ritmico ha anche il film di Camerini *Una storia d'amore*: la giustamente famosa, ormai, sequenza della corsa per le scale di Lulli, a metà del primo tempo. Questa sequenza contiene in sè un *tempo ideale celato.* In effetti sembra allo spettatore che la corsa di Lulli per i tanti rami di scale gli sia data per intero, mentre fra inquadratura e inquadratura vi sono bene dei *pezzi di tempo mancante* e son proprio essi a trasmettergli una specie di euforia motoria, in quanto la velocità totale risultante dell'intera sequenza è di molto maggiore di quella reale, di comune percezione.

Qui dunque un felicissimo impiego di tempo ideale conduce ad un risultato di esasperazione motoria ch'è fra i più limpidi, cinematograficamente *puri.* Nè, portato su un piano sì assoluto, il procedimento ha più alcun sentore di artificiosità. Ho detto: esasperazione *motoria* ma va da sè che un effetto così sorprendente non si sarebbe potuto ottenere senza che la motorietà fosse regolata da una perfetta intuizione ritmica.

La bella sequenza ha un ritmo crescente ed in virtù di una previsione di montaggio ed un montaggio abilissimi le tante piccole zone di indeterminatezza, che pure esistono fra attacco e attacco, neppure

s'avvertono. Ebbene, la somma perizia intuitiva s'è avuta curando appunto che la velocità della figura in moto fosse sempre eguale fra le uscite ed i reingressi concomitanti: il mutamento della velocità — insomma — è attuato *regolarmente* entro le inquadrature, non escluso il rallentamento finale sino alla posizione di quiete. Se Camerini avesse dovuto — per difficoltà di ripresa, s'ammetta — risolvere questo passaggio del racconto visivo in due sole inquadrature, si sarebbe certamente attenuto all'unica soluzione corretta e di facile accezione da parte del pubblico. Avrebbe cioè ripreso nella prima inquadratura Lulli che infilando — ad esempio da destra a sinistra — la prima rama di scale raggiungeva subito la velocità di corsa *utile* a darci il suo esagitato stato d'animo e si tagliava fuori fotogramma a sinistra; e nella seconda inquadratura ci avrebbe dato il suo reingresso da destra alla stessa velocità della precedente uscita; dentro il fotogramma sarebbe poi avvenuto il rallentamento e l'estinzione del moto. Ogni altro procedimento — e questo volevamo in definitiva affermare — avrebbe dato, anzichè un tempo ideale, la viva nozione di un *tempo mancante,* a detrimento dell'illusione spettacolare.

Si chiederà: perchè un personaggio ripreso dapprima mentre sale in fretta una scala non può, sullo schermo, mostrarsi subito dopo che termina lentamente l'ascesa, se ciò è di comune intendimento nella realtà? Perchè nella realtà il tempo che ha segnato il mutamento del moto *ci è dato,* e tanto basta; mentre sullo schermo, appunto perchè quel tempo intermedio viene eliminato, necessita che sia dimostrato in sintesi, seppure in ritardo.

Ogni inquadratura dà solo il presente. Due inquadrature successive e concomitanti danno dunque tutte e due un presente. Trattandosi di azione cronologica senza interposizione di altra azione, è esigibile che ogni variazione avvenga in fotogramma.

Un altro buon esempio di esasperazione ottenuta col montaggio, però di natura affatto diversa, si ha in *Inquietudine* di Gustaf Molander.

Nel finale si vuol dare la resa tensionale di un concitatissimo dialogo fra due personaggi, uno dei quali è fermo in fondo ad una scala e l'altro lo sovrasta di alquanti gradini. In sè il procedimento operato non ha nulla di particolare: non si fa altro che inquadrare, dall'alto e dal basso alternativamente, i due personaggi mentre profferiscono le rispettive battute. Qui si ha, insomma, una visività diretta e niente più. Ma l'effetto in crescendo è facilmente ottenuto in quanto il dialogo ne ha le precipue caratteristiche che la perfetta sincronia fra immagini e battuta sfrutta. Le battute infatti si fanno sempre più brevi, secche, taglienti e promuovono inesorabilmente l'esasperazione del montaggio. Naturalmente gli stacchi si raccomandano ad un tempismo mai dilazionato.

Un brevissimo sviluppo esasperativo, affidato ugualmente ad un procedimento in sincronia — ma una sincronia più profonda e segreta, fra immagine e pensiero — è attuato ne *La bella addormentata* di Chiarini. Quando il notaio architetta il piano voluttuoso del rubinetto, ed il tempo gli scorre via tra pavide rinunce e ritornanti voglie, il suo altalenante pensiero è reso in sincronia visiva col beccheggio della seggiola a dondolo non solo ma, a darci più viva la nozione del tempo che passa, in sincronia col pendolo dell'orologio. Efficacissimo *incastro* esasperativo.

6. *L'esasperazione in macchina.* — Siamo giunti così al più puro, genuino, essenziale modello di esasperazione cinematografica; quello che nasce in stretta sudditanza con la macchina, in virtù della macchina, *entro* la macchina: l'accelerazione.

L'accelerazione punta sul parossismo delle immagini in moto; conduce il moto, che sta all'origine del « miracolo cinematografico », al suo grado di saturazione; ne promuove l'impazzamento, l'uso frenetico. E se è ben vero che al sorgere del cinema la ritrattistica in moto germinò subito negli ancor stupiti spettatori una predisposizione tutta particolare al fenomeno comico — sicchè certe azioni prive di qualsiasi « vis comica », neppure intenzionale, comiche tuttavia risultavano all'osservazione critica dei riguardanti proprio in virtù della elementare motorietà — più che naturale ci parrà l'ormai svelatissima connivenza dell'accelerazione col film comico.

Lo spettacolo comico ha voluto e dovuto esser sempre sfrenato; nel teatro è chiaro che questa non mai arginata volontà di sfrenarsi fu tuttavolta verso l'osceno: dalle farse fliaciche attraverso Aristofane su su sino alla Commedia dell'arte ed a certo « varietà » ancor oggi vegetante (e non c'è dubbio che questa inclinazione fu in certo modo invincibile, in quanto l'osceno fu trasmesso in germe dai riti falloforici); nel cinema, per un identico processo dunque, poichè in germe fu il moto, ma per tutt'altra via, la voglia di sfrenarsi proprio allo spettacolo comico fu saturata dall'accelerazione.

Vogliamo dire insomma che l'accelerazione è innanzitutto euforia comica; e quale e quanto uso se ne fece nelle comiche che culminarono nell'aureo periodo sennettiano è inutile dover ridere. Sintomatico in questo senso è anche il bisogno spesso denunciato dalle commedie cinematografiche di rifarsi all'accelerazione tutte le volte che vogliono per poco slittare nell'aperta comicità: un esempio l'abbiamo avuto nell'adattamento pellicolare de *La maschera e il volto*, là dove Mastrocinque volge verso l'esasperazione comica il corteo in onore del conte Paolo Grazia che torna al paese avito, ricorrendo appunto all'accelerazione.

Ed ora, mentre volgiamo alla chiusura di questo saggio non ci possiamo impedire di ricorrere ad una citazione che

potrebbe persino sembrare ovvia, talmente facile risulterà al lettore il ricorso mnemonico: *Entr'acte.* Ma noi non ci soffermeremo tanto alla seconda parte del famosissimo funerale, in cui l'accelerazione pone naturalmente la sua candidatura, quanto alla prima parte, quella in cui invece si fa uso del procedimento inverso: il rallentamento.

7. — *L'esasperazione in macchina invertita.* — Cos'è il rallentamento? Non è altro che un'esasperazione in macchina invertita. Si danno, come abbiam visto, forme di esasperazione basate su un procedimento « in crescendo » e forme di esasperazione basate soltanto sull'insistenza di un tema, sul suo « prolungamento » (vedasi altresì la trattazione in appendice). A tutta prima potrà sembrare che fra le due forme vi sia pochissima o veruna differenza ma non è così. E' ben vero che il « crescendo » si sviluppa dal canto suo pur sempre su un proseguimento del tema iniziale, ma in esso i termini spettacolari proposti si accumulano e si confondono in un « serrate » finale. Nel « prolungamento » invece il tema mai si arricchisce ed evolve; e tanto meno si accumulano i termini spettacolari. Qui ad altro non si tende che a ripetersi, quietamente; a distendersi, a diradarsi. Il rallentamento è dunque un procedimento di esasperazione basato sul « prolungamento » dell'immagine che porta all'insistenza del tema. Insistenza: cioè la molla dell'esasperazione, come s'è dimostrato.

Perchè mai lo strambo funerale di *Entr'acte* — che ormai è tempo di addurre ai limiti di una semplice bizzarria — s'è sì duramente inserito nella nostra fantasia? Ma proprio e soltanto perchè s'affida ad un tema *doppiamente insistito* con i due opposti ricorsi all'esasperazione: il « prolungamento » ed il « crescendo », il rallentamento e l'accelerazione.

A ridirvi poi quanto può agire fascinosamente su noi spettatori un appropriato porgimento dell'esasperazione in macchina invertita ricorderemo da ultimo quella aerea, candida « danza dei vent'anni » che spersa ai confini del sogno nella memoria della protagonista di *Carnet de bal* ci viene, trasfusa tale e quale, con la sgravitante letizia e la rattenuta malìa delle dolci cose a lungo ripensate, proprio col soccorso magico del rallentamento. Tema insistito: tema sublimato.

Appendice sull' esasperazione sonora

1. — *L'esasperazione volumetrica.* — Per esasperazione sonora volumetrica deve intendersi quell'espediente acustico per cui un rumore qualsiasi, od anche una vibrazione armonica vengono ad assu-

mere un'intensità insolita; insolita in rapporto ad altri rumori o suoni, insolita all'attesa del nostro udito che è preso alla sprovvista.

Esasperazioni sonore volumetriche sono dunque anche quegli *ingrossamenti* finali del commento musicale, comuni per lo più a tanta produzione standardizzata. Si dice « ingrossamenti » perchè spesso essi non coincidono nemmeno con i « pieni » musicali. Non hanno — si potrebbe dire — altro scopo che quello di preparare il pubblico alla parola « fine » e pertanto, pur essendo in certo modo anch'essi funzionali, sfuggono ad ogni specifica attenzione.

Quando invece, a dare la sensazione di un pericolo incombente, si concede la misura esorbitante ad *un* rumore sugli altri — i passi di un giustiziere o di un assassino che s'avvicinano, il girar stridulo di una chiave ecc. a citare esempi precisi non si finirebbe più — ecco che la esasperazione sonora volumetrica coglie la sua netta opportunità.

Nessun spettatore grida all'inverosimiglianza dinanzi ad un rumore siffattamente esacerbato proprio perchè *il più* in arte è di pacifica accettazione da quanti son disposti a subirne i fascini. Se Chiarini — per intenderci con un « se » — avesse voluto portare lo stillicidio del rubinetto durante l'attesa notturna del notaio in *La bella addormentata*, ad un grado di esasperazione sonora molte volte superiore del prescelto, il pubblico lo avrebbe ugualmente accettato, tanto ormai era preparato al momento vicenduale iperteso. E valga come esempio affine, perfettamente realizzato, il battito ingigantito dell'orologio a muro nel silenzio integrale durante la scena della nascente pazzia del barone di Roccaverdina in *Gelosia* di Poggioli.

2. — *L'esasperazione sonora sul prolungamento.* — Uno dei procedimenti più usuali di esasperazione sonora è quello che si basa sulla ripetizione e sul prolungamento sino all'ossessione di una nota unica od un breve gruppo di note o di un rumore unico.

Per citare ancora *Fortunale sulla scogliera*, chi non ha soggiaciuto, durante la sequenza dell'uccisione del sottocapo Cass, a quel *più* di suggestione drammatica scaturito dal lento, immutabile, interminabile rintoccar della campana del semaforo? Proprio per quei rintocchi meno spaziati, il tempo della sequenza sì crudamente scandito assume il valore assoluto della tragedia. A questo primo esempio, da considerarsi classico, molti altri ne potremmo far seguire, in cui è questione di procedimenti esasperativi in tutto od in gran parte identici.

Basti ricordare in *Viaggio a Tilsit* (*Verso l'amore*) di Veit Harlan la boa scampanante durante tutto l'episodio del fortunale in cui inutilmente il marinaio traviato (Frits van Dongen) tenta di disfarsi della moglie (Cristina Söderbaum). Soltanto che qui il rintoccar insistente e sregolato della boa battuta dalle onde non assume, come in *Fortunale*

sulla scogliera, un valore drammatico discriminante ma s'accontenta di accrescere l'emozione dello spettatore obbligandolo a soggiacere oltre che alla sollecitazione visiva, ad una trasbordante sollecitazione sonora. Carattere specifico di questa sollecitazione sonora è l'insistenza; il prolungamento e la ripetizione, cioè, della sua unità di suono oltre l'atteso ed a volte sino all'insofferenza. Il genere or ora considerato di esasperazione sonora non coincide dunque mai col *pieno* musicale, bensì col semplice prolungamento di un tema musicale.

3. —*L'esasperazione sonora per concomitanza.* — V'è infine un genere di esasperazione sonora, sempre a netto carattere musicale, che non s'affida ad alcun procedimento specifico ma acquista un suo preciso valore ed il suo perfetto esito spettacolare mercè uno studiato effetto di concomitanza. All'elemento visivo, già denunciato nel suo chiaro valore drammatico vien aggiunto, affatto tempestivamente, l'elemento musicale.

Ci spieghiamo facilmente adducendo alla memoria del lettore l'ormai tradizionale *funzione esasperativa aggiunta* dell'organo di Barberia in tante scene cruente del più caratteristico cinema francese. Riconduciamoci un momento — inevitabilmente, quasi — a *Pépé le Moko* per quella non dimenticabile sequenza in cui Regisse, il delatore del giovane protetto di Pepé-Gabin, sta per scontare il suo tradimento. Ecco Regisse che, costretto suo malgrado, a giocare a carte durante l'interminabile ed angosciosa attesa con i banditi della Casbah, si sfrena alla fine in un terrore parossistico: il giovane Pietro appare morente a lui di fronte con la rivoltella puntata, sorretto da Gabin. Il traditore indietreggia allora, implorando pietà a mozze frasi, sino alla parete opposta *ove l'organo di Barberia attende.* Il vertice drammatico, sul visivo, è già raggiunto ma un *più* è ancora possibile mercè l'intervento del sonoro. Regisse infatti, mentre annaspa affannosamente sotto la terribile minaccia, non manca al momento iperteso di mettere in moto... il propizio strumento automatico, sicchè la musica può sottolineare il finale sequenziario suralimentandone i motivi di presa sugli spettatori.

Risulta chiaro che qui l'elemento sonoro ha una sua decifrabilissima funzione esasperativa; funzione che si esplica però semplicemente in virtù del suo intervento concomitante sul visivo. Non c'è in questo esempio uno stretto e calcolatissimo rapporto d'incidenza fra la massima drammaticità visiva e l'addizionante apporto sonoro-musicale; rapporto che sapientemente impiegato offre sempre un dato spettacolare di facile percezione da parte del regista-creatore e di immancabile accettazione da parte del pubblico.

GIAN FRANCESCO LUZI

Il problema
del film didattico

« Così all'egro fanciul porgiamo aspersi
Di soave licor gli orli del vaso.
Succhi amari ingannato intanto ei beve
E dall'inganno suo vita riceve ».

E' difficile che questi versi non tornino in mente quando si sente parlare di cinema scolastico. In generale è proprio come « soave licor » che, sia pure a denti stretti, esso viene accettato dalla maggior parte degli uomini di scuola, come allettamento e lusinga per attrarre gli ignari ragazzi negli oscuri labirinti del sapere.

E' naturale perciò che ci sia in loro un atteggiamento di diffidenza e quasi di ostilità in quanto il cinema così concepito, non può non introdurre un elemento di faciloneria e di pigrizia in un ambiente dove si richiede allo spirito e all'intelligenza il massimo livello possibile di tensione e di energia.

In realtà si è molto parlato di cinema scolastico, se ne è parlato tanto da sembrare che non possa essere rimasto più nulla da dire, che non ci sia altro che *fare;* ma quando si passa all'elaborazione concreta di un programma ci si trova di fronte a un numero così notevole di incertezze e di difficoltà che non si può fare a meno di rilevare quanto ci sia ancora di vago e di impreciso nella definizione esatta della funzione del cinema nella scuola.

Io credo che sia opportuno prima di tutto, in questo campo, fare una distinzione che, appunto per essere così ovvia e lapalissiana in se stessa, viene passata quasi sempre sotto silenzio e, infine, dimenticata. La distinzione tra il cinema come arte, cioè, e il cinema come tecnica, come nuovo linguaggio.

E' la mancanza di questa distinzione che crea una quantità di problemi e di difficoltà, in realtà inesistenti.

La perplessità evidente in molti di fronte all'opportunità o meno di introdurre nella scuola questo nuovo mezzo didattico deriva, senza dubbio, dal fatto che la parola « cinema » è associata in loro, sia pure inconsciamente, al ricordo di un'ora di « divertimento », di uno « spettacolo » spesso mediocre, qualche volta addirittura volgare, e nel mi-

gliore dei casi poi, di una contemplazione artistica che li ha fatti evadere dalle anguste regioni della realtà, a quella aerea della contemplazione e del sogno. Di qualche cosa, in ogni modo, che con la scuola non ha nulla a che fare, che è anzi proprio in contraddizione aperta col necessario clima della scuola.

Ma il cinema « spettacolo », prodotto commerciale o creazione artistica, non ha nulla a che vedere col cinema come tecnica, come linguaggio, che è l'unico aspetto del cinema che possa interessare la scuola. E' evidente che la scuola del 1947 ha dei bisogni e delle esigenze diverse, ha anzi, uno spirito e un clima diversi dalla scuola, poniamo, del 1870: la società moderna implica una scuola moderna nel senso di un ampliamento e di un approfondimento delle relazioni umane; del mondo umano e quindi della cultura che ne è l'espressione.

Potremo senza dubbio aggiungere sempre nuovi fascicoli ai libri di testo e rendere sempre più irti di nomi e di cifre i trattati di geografia. Ma non potremo pretendere che i ragazzi ci seguano con molto entusiasmo per questa strada. Dovremo dunque cercare qualche nuovo mezzo didattico per *condensare* in un certo senso il sapere, e farlo entrare più facilmente nei crani troppo angusti degli scolari? Qualche cosa di simile, per intenderci, a quei giochetti di parole che inventavano le fervide fantasie dei maestri delle scuole di « umanità » dell'800?

In realtà noi sappiamo benissimo che quei giochetti come tutti i manuali, i riassunti, i prospetti, non sono che sempre più aride e scheletriche schematizzazioni del sapere e non fanno che allontanarlo sempre di più dallo spirito di chi impara.

E' ormai un concetto universalmente accettato che la scuola moderna non si debba sforzare o meglio limitare ad infarcire di cognizioni le menti degli alunni disponendole in esse come in cassetti bene ordinati, ma debba piuttosto creare in loro la possibilità di formarsi sempre nuove cognizioni: la cognizione, in altri termini, non deve essere imposta dal di fuori, ma acquisita dal di dentro, *conquistata*, per meglio dire, per un personale interesse dell'alunno.

Il problema principale di una scuola così concepita, è quello di affinare e approfondire la sensibilità dell'alunno, di moltiplicarne, per quanto è possibile, le capacità conoscitive, per renderlo adatto ad assorbire i multiformi aspetti della vita moderna. E' naturale perciò che questa nuova scuola cerchi nuovi mezzi didattici, ed è ovvio che il cinema con l'interesse gigantesco che ha suscitato nel mondo moderno e sopratutto fra i giovani, appaia come uno dei più notevoli, se non il più notevole, di questi mezzi.

Ora qui sorge veramente il problema di una didattica cinematografica. Il cinema, considerato come puro mezzo espressivo, come tecnica di un linguaggio, che ha, come tutti i linguaggi, le sue imprescindi-

bili regole di sintassi e di ortografia, può veramente inserirsi, e con quale diritto, nella vita propria della scuola, e cioè in quel lento e continuo allargarsi ed accrescersi della visione del mondo che è la strada e la meta della scuola?

Solo da un esame attento ed approfondito di queste sue regole, si può attendere una risposta a queste domande. In questo senso il problema si potrebbe porre con più precisione in questi termini: può il cinema divenire nella scuola una nuova tecnica del conoscere?

In realtà io penso che se a questa domanda si dovesse dare una risposta negativa, si dovrebbe contemporaneamente negare ogni legittimità al cinema scolastico, perchè non è concepibile introdurre in un mondo così rigidamente articolato, come è quello della scuola, un elemento che sia solo comodo e piacevole, ma non realmente necessario ed insostituibile.

Se dovessimo considerarlo solo come il « soave licor » esso non farebbe che spezzare l'unità organica della scuola divenendo così causa di disordine e di discontinuità.

Uno degli errori più frequenti e più evidenti che commettono coloro che si occupano di cinema scolastico, è quello di considerarlo come immagini, o serie di immagini, come una più ricca illustrazione dei libri di testo. Ora l'immagine visiva non è che il lato meno interessante e caratteristico del cinema che, come il nome stesso secondo una elementare etimologia ci indica, è essenzialmente *movimento*, cioè passaggio da un'immagine all'altra.

Ma questo movimento, questo passaggio di immagini, non è la fotografia pura e semplice dell'avverarsi di un fenomeno: in quanto esso segue, e questo è veramente importante, ai fini del cinema nella scuola, il passaggio graduale della nostra attenzione da uno all'altro degli aspetti di quel fenomeno; in quanto tale esso non è la riproduzione di un fenomeno esteriore, ma di un avvenimento spirituale, della *ricerca* e della *conquista di una verità*. Basta un esame anche rapido dei mezzi di cui la tecnica cinematografica si serve per convincersi dell'assoluta aderenza di questa allo svolgersi della nostra vita interiore.

Il cinema non conosce limiti di tempo e di spazio, l'efficacia dei suoi mezzi espressivi si basa sopratutto sull'associazione e dissociazione delle immagini basata sulle loro analogie e sulle loro differenze. Spesso lo si è paragonato al susseguirsi delle immagini in un sogno, ma sarebbe più facile e più convincente identificare le leggi che lo regolano a quelle che governano la nostra memoria.

Esso ha i suoi segni di interpunzione paragonabili a quelli della scrittura: stacco, mascherina, dissolvenza. Quest'ultima sopratutto, per prendere l'esempio più appariscente di questa sintassi cinematografica, corrisponde esattamente al sovrapporsi di un pensiero ad un altro,

al richiamo che un concetto ci suggerisce di un altro concetto e non può suggerire l'idea di null'altro che di un avvenimento puramente interiore. Così, i movimenti di macchina, la carrellata e la panoramica. Se la macchina da presa stesse lì ferma, abbandonata a se stessa, allora soltanto il cinema potrebbe considerarsi pura ripresa fotografica di un qualunque avvenimento esteriore, cioè, *serie* di *immagini*. Ma questo caso, evidentemente, non si verifica mai nemmeno nella ripresa del più obbiettivo documentario. In realtà esso segna la volontaria attenzione di chi l'adopera e finisce col fotografare sopratutto lo svolgersi, il fissarsi, l'allentarsi di questa tensione, cioè un avvenimento di natura essenzialmente spirituale.

Su questo aspetto del cinema bisogna sopratutto soffermarsi quando si parla di cinema scolastico, sotto questo aspetto il cinema *insegna a vedere o meglio a guardare,* è un esempio cioè di come si pone e si risolve un problema conoscitivo, in quanto fa rifare allo spettatore la strada che la mente dell'autore ha percorso per giungere alla scoperta di una verità. Solo così concepito, il film didattico, diventa uno strumento davvero necessario e insostituibile in una scuola che voglia davvero aderire alle esigenze dei tempi. Esso diventa così una lezione di metodo insostituibile da qualsiasi lezione orale, per ottima che sia, o da qualsiasi manuale per quanto perfetto.

E del resto il procedere *per esempi,* non è una strada nuova nella scienza didattica. In realtà non si procede diversamente quando si fanno leggere ai ragazzi i testi dei nostri migliori scrittori, graduandoli naturalmente secondo lo svilupparsi delle loro capacità intellettuali. In questo modo non si fa altro che offrire loro degli esempi di come si possa riuscire ad esprimere in parole il proprio mondo dei sentimenti e delle idee, creando in loro a poco a poco una senesibilità sempre maggiore alla scelta e alla disposizione delle parole.

Come dunque, attraverso la lettura si insegna loro ad esprimersi, così attraverso la visione di film didattici veramente ben fatti, si insegnerà loro a *guardare* e a comprendere la realtà di un fenomeno procedendo per analisi e per sintesi che sono le due forme veramente peculiari del linguaggio cinematografico. Lo scopo che si dovrà proporre il cinema scolastico sarà dunque quello di rendere più pronta e sensibile l'attenzione dei ragazzi e la loro intelligenza più adatta a cogliere la complessità sempre crescente dei vari fenomeni della vita moderna.

Precisata in questo modo la sua funzione, viene a cadere una delle principali obbiezioni che gli si muovono: di essere, cioè, un incitamento alla pigrizia intellettuale, un rilassamento nella tensione necessaria all'apprendere, e come tale, superfluo e anche nocivo; al contrario, esso apparirà, come realmente è, uno stimolo a nuove ricerche e renderà più intensa la curiosità di conoscere degli alunni.

Viene a cadere nello stesso tempo l'altro assurdo timore, che esso possa dare della realtà una immagine deformata dagli intenti artistici degli autori del film, prima di tutto perchè non sarà tanto importante l'immagine che esso ci darà di un dato fenomeno, quanto l'interesse e l'attenzione che saprà destare negli alunni, facendo vedere i molteplici aspetti sotto cui si potrà guardare quel fenomeno, e in secondo luogo, perchè è evidente, da quanto si è detto sopra, che gli autori di un film scolastico non dovranno avere preoccupazioni artistiche, più di quanto ne abbia chi si accinge a scrivere un manuale di storia o di geografia. L'unica preoccupazione dovrà essere quella di fare un film didattico ben fatto, cioè rispondente allo scopo per cui è stato creato.

Altri problemi, invece, sorgono all'attuazione pratica di un programma di didattica cinematografica.

Potrà estendersi l'uso dei film didattici a tutti gli ordini di scuole?

Potranno tutte le materie di insegnamento giovarsi ugualmente di questo nuovo mezzo?

Quale posto occuperà la proiezione dei film nello svolgimento delle lezioni? Quale sarà la funzione dell'insegnante, o meglio, come si dovrà servire del film in rapporto alle sue lezioni?

Ognuno di questi problemi merita di essere trattato a parte e con una attenzione molto particolareggiata. Qui non si potrà che accennare brevissimamente alla loro soluzione, che però sarà resa più facile e organica qualora si accetti la definizione della funzione del cinema scolastico come coefficiente allo sviluppo delle capacità di analisi e di sintesi.

Senza dubbio, per quel che riguarda la prima questione, io penso che ci possa essere un cinema didattico per le elementari e nello stesso tempo uno per i corsi universitari e così per tutti gli altri ordini di scuole, naturalmente con finalità e caratteristiche diverse.

E questo anche, per abituare fin dall'inizio i ragazzi a servirsi di questo nuovo genere di lettura e affinarne la sensibilità in questo campo come si educa la sensibilità musicale. Il che, non toglie però che, oltre i film di carattere più generico, nell'ordine elementare, ci potrebbero essere dei film puramente didattici, come dei film sull'alfabeto e sulle quattro operazioni.

Più complesso è il problema del vantaggio che possono trarne le diverse materie d'insegnamento. Qui bisognerà ricorrere forse ad una distinzione che non è più di moda, cioè, alla distinzione tra « materia e spirito ». Certo che le discipline che riguardano più direttamente le manifestazioni dello spirito, come la filosofia, la letteratura, la storia, potranno giovarsi meno e solo indirettamente dell'acquisto di questo nuovo mezzo didattico. Esso potrà essere utile solo come dimostrazio-

ne di ricerca delle fonti archeologiche (film adatti solo al liceo e ai corsi universitari).

Le materie scientifiche potranno, invece, trovare in esso un insostituibile completamento.

Altre materie, come la geografia e la storia dell'arte, il cui metodo d'insegnamento, nelle condizioni attuali della scuola, si riduce ad un arido e meccanico accumularsi di nomi e di cifre, accompagnato, nel caso della storia dell'arte, da aggettivi tanto enfatici quanto vuoti di significato per la mente dei ragazzi, essi potranno, io credo, venire profondamente modificati dall'uso del cinema scolastico che renderà il loro insegnamento veramente vivo e reale.

Qui realmente, credo, o si farà a meno completamente del film didattico, o, se lo si vorrà adoperare, esso produrrà un cambiamento quasi rivoluzionario nei metodi e nel programma. Perchè in questi due campi si tratta essenzialmente di imparare a *guardare*, che è la funzione specifica del cinema scolastico. Il che non vuol dire, naturalmente, che l'ora di geografia o di storia dell'arte dovrà diventare un seguito ininterrotto di proiezioni e che l'insegnante si dovrà limitare al ruolo di maschera o di operatore. E non bisognerà nemmeno, per rendere più attuale la sua presenza, dargli la funzione di « speaker ». Il suo ruolo verrà prima e dopo la proiezione del film. Sarà lui che dovrà preparare il terreno su cui il film potrà innestarsi come elemento organico. Sarà lui che raccoglierà e organizzerà i commenti e le impressioni, ma il ragazzo deve essere lasciato solo a guardare, e niente dovrà disturbare la sua attenzione.

In un bellissimo libro, su un suo esperimento didattico in un piccolo paese della Ciociaria, mi sembra, il maestro Socciarelli racconta che aveva condotto i suoi ragazzi ad assistere al sorgere del sole su di un'altura e si accingeva a dare spiegazioni scientifiche del fenomeno, ma fu interrotto da un allievo che esclamò: « a sor Maestro, e mò lassece guardà ». Il ragazzo aveva perfettamente ragione in quanto, sia la spiegazione scientifica che l'impressione estetica, sarebbero state turbate e rese vane da quella contemporaneità.

Del resto, il timore che la proiezione dei film possa, in un certo senso, togliere importanza o autorità alla persona dell'insegnante, mi è sempre sembrata assurda.

L'importanza e l'autorità, in altre parole, il fascino della personalità del maestro non derivano dalla quantità di cognizioni che esso impartisce, ma dalla sua facoltà di suscitare l'interesse personale dell'alunno, dal suo intuito nel comprendere le cause del diminuire o dell'intensificarsi di questa attenzione.

Il maestro è una guida, un amico, un esempio sempre vivo, sempre vicino, non un libro che si può aprire e chiudere e riporre; e allora è

come se non esistesse più. E se veramente è un maestro, l'uso di uno o di un altro mezzo didattico, non potrà togliere nulla al valore della sua personalità.

Per quello che riguarda l'inserirsi del film nello svolgimento dell'orario scolastico, questo dipende naturalmente dai vari ordini di scuole e dai vari insegnamenti. Ci saranno per le materie scientifiche dei film brevi corrispondenti ad un esperimento (10 minuti al massimo) da inserirsi, quando lo si riterrà opportuno, durante lo svolgersi della lezione.

Per altre materie come la geografia e la storia dell'arte ve ne potranno essere di due tipi: più brevi, per illustrare particolarità di un monumento o dello stile di un artista, o di una regione o di una serie di fenomeni geografici e film più lunghi che servono da conclusione ad un intero ciclo di lezioni.

Comunque questi problemi particolari possono essere risolti efficacemente solo nella pratica, che offrirà ad alcuni di essi una soluzione agevole e rapida, mentre d'altra parte farà sorgere altre difficoltà che si risolveranno di volta in volta.

Quello che veramente importa è che si tenga continuamente presente la precisa e insostituibile essenza del cinema scolastico che non è quella di rendere più facile e quindi meno efficace l'insegnamento, ma di suscitare nuovi interessi e allargare il campo della esperienza scolastica, affinando le capacità intellettive dell'alunno. Il cinema scolastico dovrà insegnare a pensare, non impedire di pensare. Esso costituirà un esempio di tecnica del conoscere e sarà come tutti gli esempi, uno sprone e un incitamento, non una specie di anestetico alla sofferenza dell'apprendere.

EVELINA TARRONI

Nota

La Cineteca Scolastica fu ufficialmente istituita con R. D. L. del 16-1-1939 che stabiliva i proventi sui quali si sarebbe dovuta basare per lo svolgimento della sua attività, e la sua organizzazione amministrativa.

La Cineteca era amministrata da un Consiglio di amministrazione presieduto dal Ministro per l'educazione nazionale e composto di un rappresentante del Ministero della Cultura popolare; di un rappresentante del Ministero delle finanze; e infine dal presidente dell'Istituto Luce a cui veniva affidata dal decreto in questione la produzione dei film.

Il Consiglio di amministrazione aveva il supremo controllo della Cineteca, impartiva le direttive per il suo funzionamento e nominava il Consiglio tecnico il quale era a sua volta coadiuvato da due comitati aventi l'uno il compito di elaborare i programmi dal punto di vista tecnico pedagogico, l'altro di controllarne la realizzazione dal punto di vista tecnico artistico.

I proventi su cui si basava l'organizzazione finanziaria della Cineteca erano i seguenti: versamenti a favore del Ministero effettuati dalla Federazione dei carto-

librai; percentuale sui canoni di abbonamento annuo alle radio-audizioni circolari; provento del 2,50 per cento sugli incassi lordi del Poligrafico dello Stato nella vendita dei testi unici di Stato per le scuole elementari; contributo dei Consigli di amministrazione degli istituti medi e del Comitato centrale per le opere universitarie; contributo annuo dello Stato (L. 2.000.000); percentuali sul prezzo di copertura dei testi di Stato per la cultura militare.

Ben presto però si rivelarono le profonde manchevolezze del R. D. L. istituzionale della Cineteca, sopratutto nella posizione di preminenza che in materia prettamente scolastica veniva ad arrogarsi il Ministero della Cultura Popolare, attraverso, non solo la dipendenza del nuovo Ente all'Istituto Naz. Luce, ma anche e sopratutto nella struttura dei Consigli e dei Comitati di direzione tecnica.

Dopo lunghe difficoltà, si riuscì, ad eliminare, se non del tutto, per lo meno a ridurre al minimo i non lievi inconvenienti che derivavano fra tale stato di cose, mediante l'istituzione di un Ufficio centrale della Cineteca che constava dei seguenti servizi: a) la Direzione; b) un servizio didattico; c) un servizio amministrativo; d) un servizio tecnico.

Fu così rivendicata in parte l'autonomia dell'Ente e si potè quindi passare alla fase propriamente produttiva. La quale per le ben note contingenze, si concluse nel triennio 1941-42-43.

Si trattava di assolvere altri difficili compiti: tanto più difficili in quanto bisognava creare dal nulla. Prima di tutto definire l'esatta funzione del cinema scolastico e delinearne i limiti e la portata; creare inoltre nel corpo insegnante una coscienza cinematografica; e infine costituire una produzione di film didattici aderente allo spirito e alla lettera dei programmi dei diversi ordini d'insegnamento.

Per ciò che riguarda il primo compito si definì la funzione del cinema scolastico come un ampliamento delle possibilità sperimentali della scuola come la scuola del *saper vedere*. Era già molto per quanto non fosse stato ancora ben precisato il limite tra cinema didattico e cinema educativo entrambi necessari ma nettamente diversi tra di loro. Quasi nulla fu fatto in realtà per assorvere al secondo compito, anche perchè fu ritenuto compito principale della cineteca (e in quella prima fase in realtà lo era) la produzione dei film didattici.

La mole di lavoro svolta in questo campo fu veramente notevole: 103 pellicole ultimate nel biennio 41-42, più 23 che avrebbero dovuto essere pronte per la programmazione entro il 30 settembre 43. La maggior parte di queste era dedicata agli istituti medi Superiori e ai corsi universitari.

Se si scorrono i titoli di queste pellicole si nota che il maggior numero di esse svolge argomenti di storia dell'arte, di medicina, di vita degli animali e delle piante, di tecnica della produzione; due soli di argomento letterario (Leopardi e Petrarca).

C'era un altro spinoso problema che la Cineteca dovette affrontare e solo in minima parte, per la brevità del tempo e per le contingenze di guerra, potè risolvere: il problema di fornire alle scuole la necessaria attrezzatura di proiezione. Dei proiettori (tipo «Movector Agfa») una buona parte è ancora custodita nei locali dell'Ufficio centrale. Ma naturalmente il loro numero non è tale da offrire una sufficiente garanzia per la soluzione di tale problema. Esso è anzi, insieme alla ricostituzione del bilancio, le cui fonti sono rimaste in parte scoperte, il problema pratico alla cui soluzione dovrà dedicare le sue energie la nuova Cineteca. Dal punto di vista programmatico sarà necessario precisare sempre meglio la differenza tra cinema educativo (indispensabile anche questo) e cinema didattico inteso come scuola di metodo.

Note

Un'estetica marxista?

Affiora di quando in quando nelle discussioni e critiche cinematografiche il tentativo di taluno tendente a delineare i fondamenti di una estetica marxista.

A codeste esercitazioni che sanno un pò d'accademia, nulla ci sarebbe da obiettare se non nascondessero dietro il loro verbalismo (*usando per essere in carattere una espressione di Antonio Labriola) il riaffiorare di tendenze politicamente assai pericolose per l'arte. Voglio alludere a quel rozzo contenutismo che partendo dall'affermazione, magari allettante, di un'arte seria tutta immersa nel proprio tempo e presa dai problemi sociali e morali che lo contraddistinguono, finisce per imporre all'artista determinati contenuti e pretendere, in ultima analisi, di farne il banditore di un credo politico.*

Così avviene di sentir esaltare alcuni film di quella che è stata definita la scuola neorealistica *italiana per la materia che i registi han preso a trattare, quando non si giunga ad affermare addirittura che essi soli sono sul piano dell'arte in quanto costituiscono il riflesso delle condizioni storiche (economiche e sociali) del nostro popolo. Si sente affermare l'identità realismo-arte tacciando tutte le altre opere di formalismo, sul piano estetico, e di reazionarismo borghese su quello politico.*

Il risultato è quello che è: le contraddizioni appaiono evidenti. Ipostatizzando l'arte nei contenuti *anzichè nella forma, che (lo si ripete arrossendo nell'anno di grazia* 1948) *è sempre forma di un contenuto: il sentimento dell'artista che investe il mondo; si raggiunge il risultato di creare un'enorme confusione. Far passare per opere d'arte cinematografica, per esempio, cronache di attualità e considerare spente quelle vere opere d'arte i cui contenuti si sono per così dire appassiti.*

Per penetrare l'opera d'arte non c'è che una via: la forma. Chi non riesce a comprendere questa non ha nè potrà mai avere intendimento artistico. Ce ne dispiace per quanti considerano con spregio tale posizione formalistica e come indifferente al contenuto *dell'opera. Ce ne dispiace perchè, formalistico, in questo spregevole senso, è il loro contenutismo. Il virtuosismo intellettualistico tanto di tecnica che di contenuto è sempre un vuoto formalismo: spesso, molto spesso, i due aspet-*

ti si sommano senza riuscire a creare quella che è la forma dell'opera d'arte.

Così noi abbiamo visto dei film polemici, socialmente polemici in un ideologico indirizzo di sinistra, realizzati con astratti virtuosismi tecnici: film freddi e inoperanti proprio perchè privi di forma; la materia, è a dire, non era stata investita dal caldo sentimento dell'artista da cui si genera la fantasia e, quindi, la forma dell'opera.

Il cincischiamento della forma non è formalismo, ma una fredda degenerazione: la materia scelta non può nobilitare l'opera perchè non ne diventa contenuto vero senza il calore dell'artista: e allora questo contenuto splende come forma.

Almeno che non si voglia abbassare l'arte del film al livello dei cartelloni di propaganda elettorale.

Nè si dica che l'impostazione dell'estetica idealistica (cui tutti gli uomini moderni debbono andar debitori al Croce sopratutto ed al Gentile) non terrebbe conto del fattore uomo *nè di quello* sociale *perchè se c'è una concezione che non fa dell'arte un che di vacuo e grazioso è proprio questa. Intuizione o sentimento che dir si voglia posti alla luce della creazione artistica sono intuizione e sentimento del mondo, universale che si individua nell'opera realizzata. Concezione questa, antiletteraria e antiintellettualistica per eccellenza che, attraverso la forma, pone a fondamento dell'arte l'artista-uomo con tutta la tradizione che ha dietro le spalle, tutti i problemi del suo tempo in quanto legato a una società che egli porta già in se stesso. Ma un uomo che questo mondo che lo circonda sente sul serio e non va prendendo d'accatto argomenti solo perchè son di moda o hanno il pregio di un'illusoria attualità: un uomo che se sta a sinistra ci sta con la sua personalità morale e non con quella fisica e senza bisogno di giustificazioni, perchè rispetta l'arte e le sue idee politiche insieme.*

L. C.

La fine di San Pietroburgo.

Rivedendo il film di Pudovkin, che è stato uno dei più acuti assertori del montaggio come essenza artistica del film, ci si accorge quanto il cinematografo, nonostante il progresso tecnico, abbia regredito artisticamente. Il pubblico non afferra più il ritmato linguaggio delle immagini. Nella sintesi del montaggio, che interiorizza il racconto, il pubblico non ci si trova più. Il film sonoro, allentando il ritmo, portando il racconto a distendersi quasi con carattere romanzesco, ha disabituato a comprendere le immagini.

E' vero che nel film di Pudovkin la forma appare invecchiata; ma

il cinema è un'arte che corre veloce. Però a chi sappia cogliere il sentimento che ha dato forma, appunto, al contenuto, essa si fa subito viva così come vivo appare lo stesso contenuto. Il vigore incisivo delle inquadrature, il ritmo spesso incalzante del montaggio esprimono assai bene il tumultuare dei sentimenti dell'artista partecipe, a suo modo, di una lotta decisiva. Basterebbero la sequenza delle patate, con quei volti concentrati sul povero pentolino e quella del consiglio dei ministri, uomini senza testa, solo divise luccicanti, per dare la misure della forza espressiva di Pudovkin al di fuori di ogni intellettualismo o estetismo.

Certo una Madonna del Dolci, come ben dice Marangoni, raccoglie più consensi nel grande pubblico che una di Simone Martini. La fine di San Pietroburgo, *oggi, non può incontrare il successo delle attuali* delizie *di un Capra.*

Come è vero, d'altronde, che chi si rifà a lui nell'intenzione di trovar forza per una propaganda ideologica riesce tutt'al più a fare dei cartelloni pubblicitari.

L. C.

Per una poetica delle ombre

Le grandi ombre, ossessive o serene, gelide o allucinate, pare siano uno dei mezzi di espressione di certo grande cinema straniero contemporaneo. Tratto comune, che presenta però, nella complessità delle sue manifestazioni, sostanziali diversità di atmosfera, di contenuto, e di motivi d'origine: derivando talvolta da ossessione atavica, o da violenza repressa, o dal drammatico incontro di ambedue, e talvolta da un terribile senso di solitudine, o, al contrario, da una distensione in una penombra amica: elemento indicativo di decadenza o di evoluzione, di naturale primitivismo, o di reazione esasperata. Manifestazione ferocemente luterana, in un determinato caso limite.

Dalle inquadrature del carcere della Gestapo a Praga Hangmen also die *alla ragazza stretta da un'ombra di svastica, come da un mostruoso ragno, in* Ministry of fear, *dello stesso; conseguente Lang.*

Nell'ambito dello stesso fenomeno patologico troviamo Siodmak. Questi però, ad un certo punto, ha incontrato Hemingway: e, da fatti drammatici più concreti di quelli atavici, e da fortissimi temi corali americani trattati con quel senso panico della tragedia che è germanico, sono nate le sequenze iniziali di I gangsters: *dove l'ossessione tedesca del motivo dell'inseguimento è dominata e scandita, dal senso disperato di fatalità che è nella realtà americana di Hemingway: fino a*

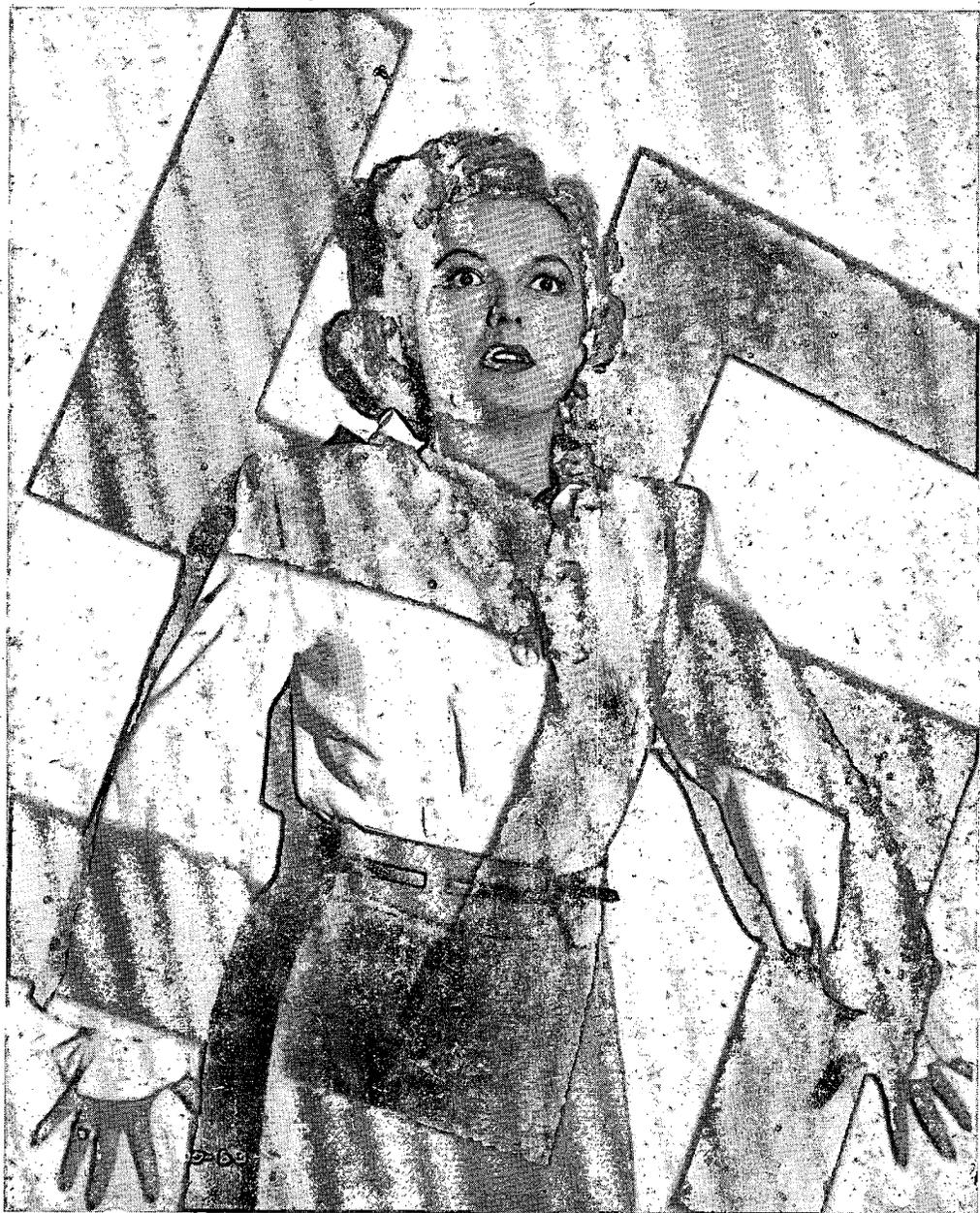
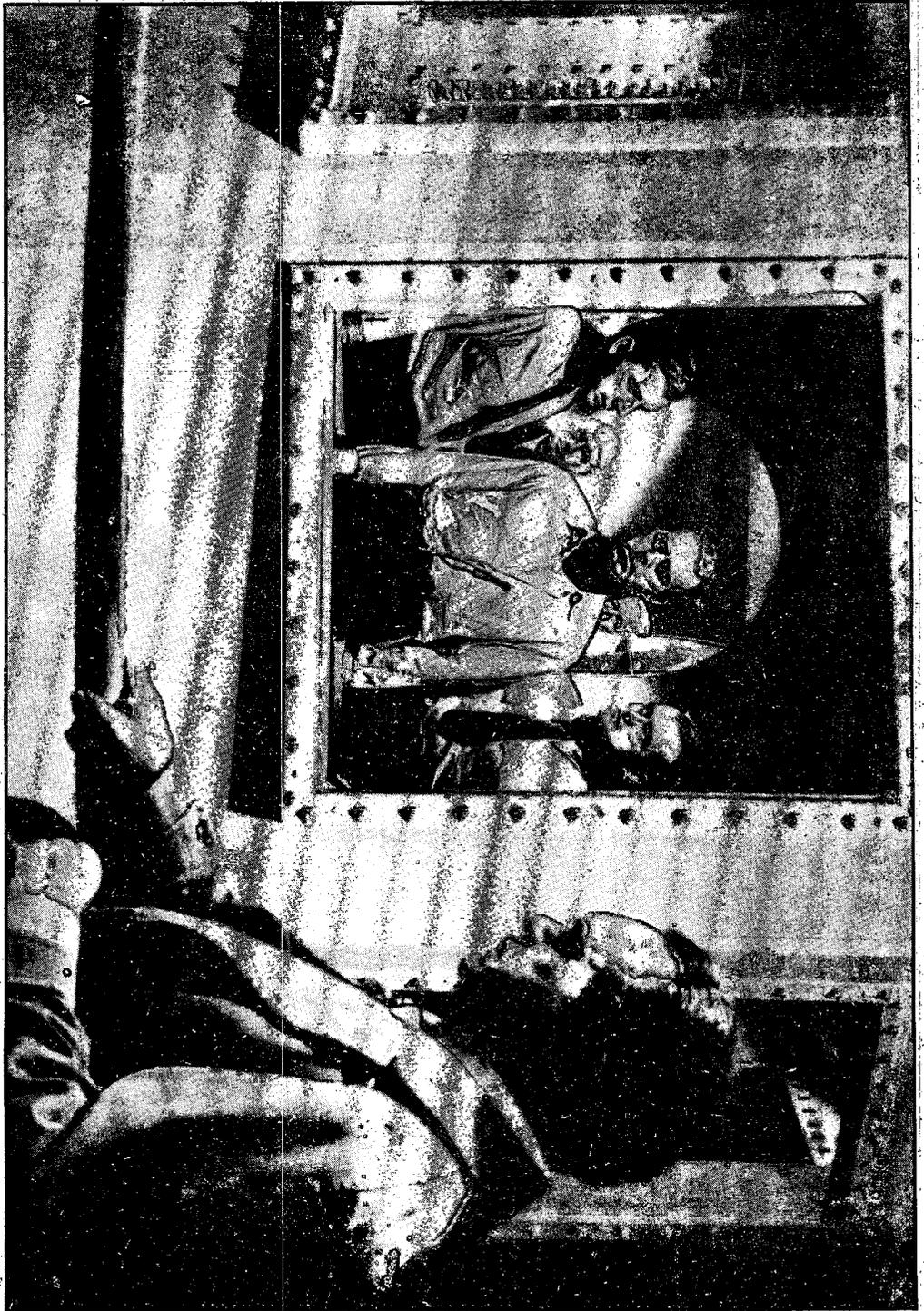
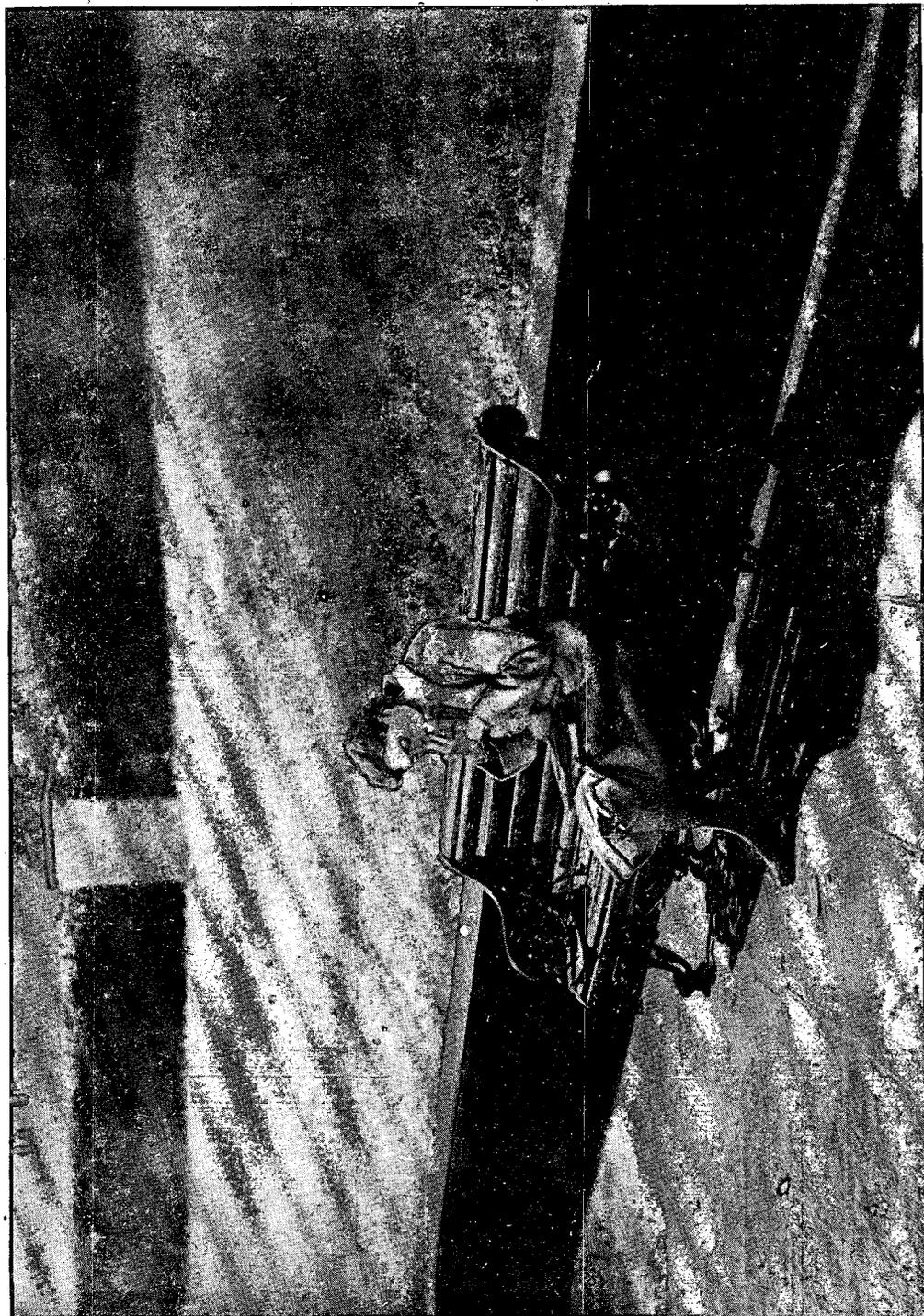
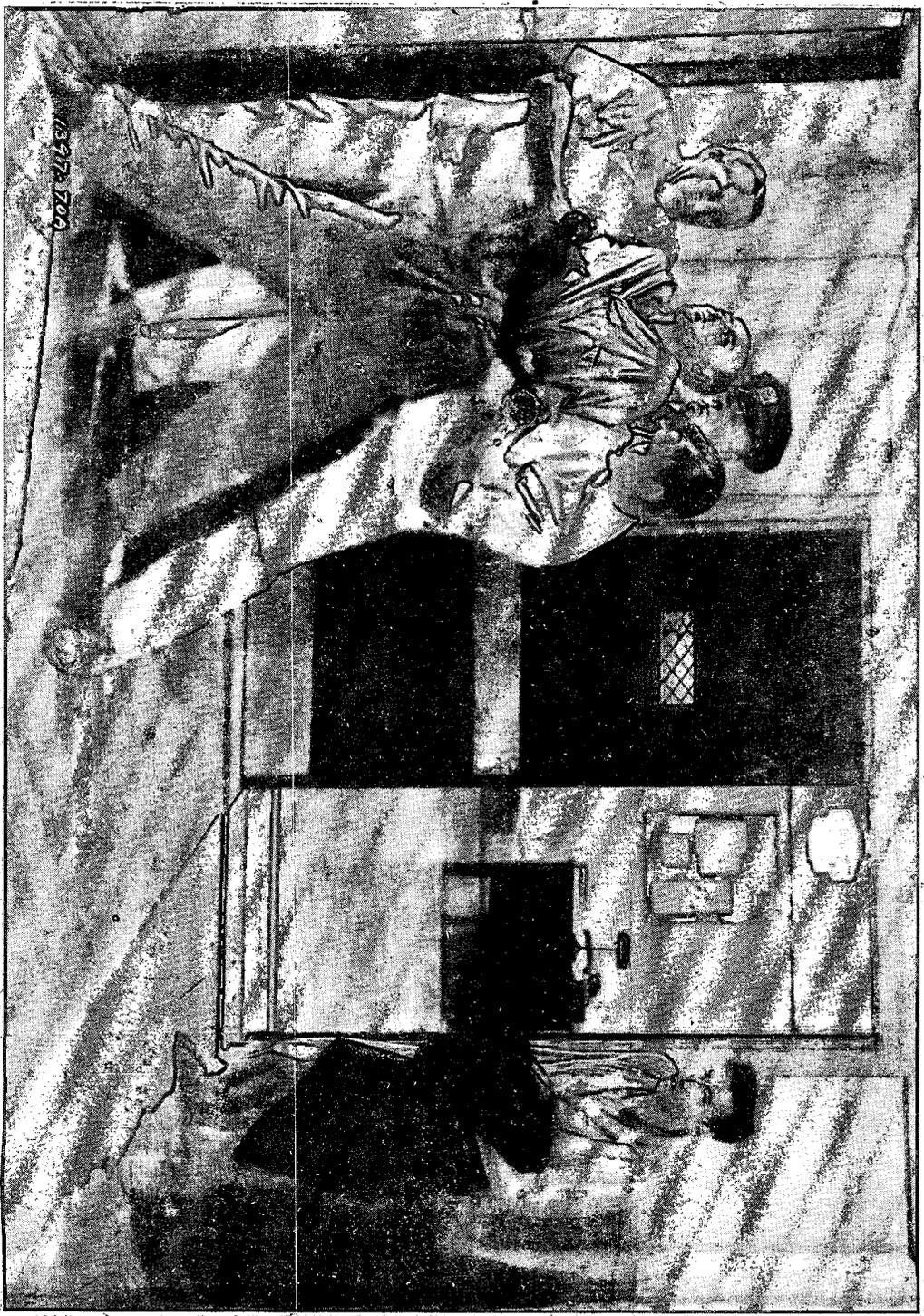
diventare, da istinto oscuro, consapevolezza, e da impulso cieco lucidità spietata.

Veniamo al fenomeno interessante di quel ciclo americano che si è svolto da Giorni perduti *a* Martha Ivers *attraverso* Double indemnity: *v'è un processo di evoluzione, che può esser colto anche nelle ombre e nelle luci di quei film. Anche qui lo stesso processo di congelamento, di distensione, la stessa tendenza a scarnire, a superare il patologico con un senso, parimenti drammatico, ma più crudo, freddo e positivo della realtà. Dalle ombre grige, vaghe, oppure allucinate e morbose, di* Giorni perduti *— che fu un moto di reazione esasperata — a quelle incisive, immediate, e fortissime di* Martha Ivers, *attraverso quelle gelide, angolose, della macchina implacabile di* Double indemnity *che mise al passo Wilder aprendo la via a Milestone. Le sequenze iniziali di* Mildred *e di* Ombre malesi *— Curtiz (sic) e Wyler — sono su quella stessa via. E quella parabola va mutando, a quanto pare finora, un gusto, un moto di reazione, in una corrente cinematografica.*

Realtà americana: che non è Hollywood. E lo conferma, sempre in tema di ombre viste come banco di prova, il deteriorarsi del linguaggio cinematografico di certi artisti, proprio quelli oriundi tedeschi, ogni qual volta essi cedono alla maniera di Hollywood: il Lang di Duello mortale, *il Bernhardt di* Nebbie, *il Siodmak di* Uncle Harry.

Le vie percorse dal Fuggiasco *di Carol Reed non sono quelle dello* svedese *di Siodmak. Le luci di quelle strade notturne — agitate da vertiginosi movimenti di macchina, da un movimento clamoroso, da stridule notazioni musicali e da potenti soluzioni ritmiche — seguono un essere umano che non è affatto incatenato da un destino già scritto. Le ombre che si scavano sul suo volto sono i segni di un dolore fisico, mentre quelle che velano i suoi occhi gridano la paura anch'essa fisica. E' un fuggiasco che risponde all'iconografia europea di quella figura, più umanizzata, senza alcuna involuzione: essa non deriva da alcun complesso. L'attivista irlandese è un solitario. Immagine cinematografica purissima inoltre, d'una forza e d'una dosatura, come lavoro d'operatore — che è Krasker — formidabili.*

Si può parlare di poesia delle ombre, invece, pensando a Breve incontro *di Lean: malinconia dolcissima di ombre così intime, sfumate, tristi ma serene. Una manifestazione di sensibilità, e di senso di misura, del cinema inglese: sulla quale fidiamo, per il superamento di certe insidie che la stessa perfezione, raggiunta dagli inglesi nel campo della fotografia, pone talvolta in forma allarmante sul loro cammino. Su quel cammino che, a risalirlo, porta alla grande scuola documentaristica di* Drifters *o dei classici di Flaherty.*

Le stupende immagini create da Figueroa e da Fernandez — quelle di Perla, *di* Enamorada, *di* Maria Candelaria, *— sono passate sui nostri*

FRITZ LANG *Ministry of Fear*

DAVID LEAN — *Breve incontro*

schermi, l'estate scorsa, come una ventata. Bianchi e neri, caldi, appassionati, dolorosi, e violenti, come le musiche, la miseria, l'amore e la tristezza muti degli indios.

Abbiamo fatto il punto, con le nostre notazioni, tra le ombre e le luci di certo cinema d'oggi, cogliendo di esse qualche manifestazione caratteristica. Sfugge però ad ogni classificazione, nel tempo e nei tipi, il pur recentissimo Dies Irae *di Dreyer.*

Nell'opera di questo artista superiore, ove il chiaroscuro è trattato con lo stesso ritmo corale da grande sinfonia e nello stesso clima di feroce misticismo nordico del suo Giovanna d'Arco*, le ombre gravano agitate sulla coscienza, più che sul volto o nel cervello, del Pastore Absalon: i bagliori lividi sono la tremenda rivolta di interiorità umane fanaticamente soffocate, o quelli orrendi del rogo: le tenebre, negli interni di quel Presbiterio, sono quelle dell'allucinazione luterana, dominata dalla consuetudine al pensiero della morte, senza la luce della grazia e nell'ossessione del peccato. Un macabro trionfo, uno stupendo caso limite, nella poetica cinematografica delle luci e delle ombre.*

P. J.

(vedere le illustrazioni nelle pagine fuoritesto)

Gli intellettuali e il cinema

Cinematografia, fotografia, arte scenica.

La stessa prevalenza della rappresentazione della figura umana si manifesta infine anche in quell'altra ormai grande branca dell'arte asemantica, che comprende la fotografia, la cinematografia e l'arte scenica. La fotografia poteva essere dispregiata, in nome del rifiuto del vecchio ideale della memesi, quando si pensava che essa non potesse mai servire che a dare una copia, più o meno impoverita, della realtà. Ma presto si vide che anche qui, accanto allo sviluppo della tecnica esterna, sempre più raffinata nel cogliere la momentaneità dell'atto e nel valutare le luci e i colori e i rilievi, aveva luogo un contemporaneo sviluppo della tecnica interna, diretta in primo luogo a « tagliare » l'immagine, e in secondo luogo (specialmente quando si fosse trattato di persona umana) ad atteggiarla in modo da ottenere il più possibile un'artistica armonizzazione della sua immediata pateticità.

Le tragicomiche « pose » e fotografie di famiglia dell'Ottocento (così adatte a farci ingiustamente divertire alle spalle di quel secolo) nascevano, con ciò, assai più che dalla meno avanzata condizione della tecnica esterna, del mancato avvertimento del fatto che l'arte è essenzialmente cosa di tecnica interna; e che quindi anche il fotografo può in larga misura compiere opera di creazione artistica, così come la compie il ritrattista nel riatteggiare e idealizzare la fisionomia del suo modello in guisa tale, da fargli spesso assumere una nota di parentela con tutti gli altri visi della sua produzione pittorica, — cioè da far operare anche in esso il generale motivo lirico della sua arte. Quel che allora si chiedeva, e si mirava ad ottenere, era anzitutto il ritratto che « somigliasse »: onde la ricerca della più esibitoria e statica normalità, nella postazione del soggetto davanti all'obbiettivo, ad evitare che esso invece apparisse in un atteggiamento meno regolare e tipico. Ma siccome, poi, con tale procedimento accadeva per lo più che la faccia del paziente assumesse un aspetto tra l'imbarazzato e il malinconico, quale in genere non presentava mai nella vita, allora gli si ordinava di « essere naturale »; e giacchè non era facile di essere naturali in modo artificiale, e il soggetto immalinconiva ancora più e la tristezza è già tanta nella vita che non si ama vederne anche eternata l'immagine, così alla fine echeggiava il sacramentale: — Sorrida! —.

La conclusione di tutto questo era che ogni giovane signora, guardando il proprio ritratto, trovava per lo più di essere « venuta male » (cioè di non essere riuscita conforme a quella preferita immagine di se medesima, in cui essa — assai più vicina all'arte, in tal gesto, che il fotografo — soleva atteggiare la sua faccia davanti allo specchio). Mentre le sue amiche, non partecipando a tale processo di autoidealizzazione artistica del suo volto, trovavano, naturalmente, che era invece venuta benissimo.

La prima fase del processo di superamento di questa situazione, in cui l'arte fotografica si dibatteva per colpa del mero ideale della mimesi, si configurò peraltro non tanto come rifiuto, o come migliore interpretazione, di questo ideale, quanto piuttosto come eliminazione di quel suo più speciale oggetto, che in primo luogo destava il senso del ridicolo. Alla mimesi del tipico, del costante, del normale si sostituì così la mimesi del momentaneo, dell'inavvertito, del caratteristico; alle « pose » subentrarono le « istantanee », che il progresso della tecnica esterna facilitava sempre più; e l'ideale del fotografo diventò quello di cogliere la persona senza che essa se ne accorgesse, per sorprenderla poi con la vista di quel dato aspetto, così poco preveduto, di un atteggiamento o di un andamento tuttavia consueto. In ciò era, s'intende, un notevole avanzamento del gusto fotografico, in quanto vi si raggiungeva, intanto, il piano su cui questo mezzo di fissazione dell'eidos del reale operava come efficace strumento di documentazione storica, e quindi anche come sussidio per la memoria dei propri casi biografici ed effettivi. S'imparò insomma, allora, a fare le fotografie come sempre debbono (e sempre dovranno esser fatte quando sono destinate a serbare il ricordo di un accaduto, qualunque esso sia, che si desidera resti fissato nella sua immediata e spontanea autenticità), e senza quindi che nè l'autore nè l'oggetto della fotografia v'intervenga comunque, ad atteggiare o ad atteggiarsi in un certo modo.

Ma neanche questo, s'intende, era ancora arte: la quale infatti richiede non solo l'immagine e il sentimento, non solo la percezione effettiva di un quadro della vita, atta a equilibrare esteticamente quell'effetto. E così — si direbbe — è ancora un'arte conquistata per caso, quella realizzata da coloro che per fare un ritratto sogliono spendere uno o più rotoli di pellicola in successive istantanee compiute mentre la persona da fotografare attende alle sue consuete occupazioni, e poi scegliere tra i molti fotogrammi quello per combinazione riuscito meglio rispondente al loro intento di idealizzazione artistica di quel volto. Comunque, sia essa ottenuta attraverso moltèplici prove e con pronta perizia, l'arte è qui, in questa trasfigurazione ideale dell'immagine, che deve a un tempo esprimere il fondamentale tono patetico della persona, e accoglierlo in un equilibrio atto a non far pesare in quel pathos il senso della tendenza insoddisfatta. Solo in tal modo anche la fotografia riesce a creare vere opere d'arte, cariche di un potere catartico universale, e non semplicemente suggestive immagini del reale

o dell'accaduto, capaci tutt'al più di fornire, a chi le guardi e ricordi, l'occasione di un'esperienza estetica soggettiva.

Di qui anche il fatto, che per tale trasfigurazione dell'immagine il fotografo-artista tenda spesso ad evitare il troppo minuto particolareggiamento icastico della figura. Proprio mentre la tecnica esterna procede sempre innanzi, nel dargli la possibilità di cogliere e fissare i più tenuti aspetti del rilievo e del colore — e pure da ciò, s'intende, egli può trarre altrimenti motivo d'arte, — essa gli dà anche il mezzo di ottenere quegli effetti di flou, di sfumato, di vago ombreggiamento delle linee, che giova ad allontanare la figura nell'artistica atmosfera del sogno. Non per nulla i grandi pittori non sono mai calligrafici, di rado dipingono le barbe pelo per pelo: cosicchè avvertiamo sempre un che di diffidenza e di freddo quando in una galleria c'imbattiamo in un quadro che ci dia addirittura il senso stereoscopico degli oggetti raffigurati, — per quanto, s'intende, finiamo poi tuttavia per apprezzare simili pezzi di bravura, che presuppongono abilità e pazienza, assai più dei quadri di coloro che, per odio della mimesi e per amore della propria pigrizia e ignoranza del disegno, dipingono le membra delle persone come bastoni o cilindri, o addirittura futuristicamente le sopprimono. Tanto è vero che l'arte non sta nella mimesi o nella non mimesi, ma nell'intelligente equilibrio dell'una o dell'altra.

Quel che s'è detto della fotografia vale d'altronde, naturalmente, anche per la sua maggior sorella, la cinematografia. Questa è una branca della arte asematica, che quanto a vastità d'interessamento di folle ha già superato tutte le altre, e che in avvenire potrà gareggiare con esse anche in fatto di potenza artistica e di tesaurizzata ricchezza di capolavori. Per la grande massa, s'intende, essa resta sopratutto una raccontatrice di vicende, una suscitatrice di emozioni, una suggeritrice di fantasticherie del possibile, piuttosto accarezzate nel desiderio che contemplate con l'affrancato sguardo dell'esperienza estetica. Il grande pubblico segue il film come legge il romanzo: quello che lo lega è in primo luogo la vicenda, a cui partecipa quasi come se fosse reale; e per questo resta per lo più insoddisfatto, nei rari casi in cui essa « non finisce bene ». Comunque, per tutto questo aspetto della cosa il caso del film è identico a quello del romanzo, che è un film raccontato in parole così come il film è un racconto asematico, contesto di diretti quadri della vita. Varrà quindi anche per esso tutto ciò che avremo occasione di dire circa il romanzo, a proposito del confluirvi di letteratura e d'arte, di gusto pratico della vicenda e di senso poetico nella costruzione della vicenda stessa e di quegli « universali fantastici » che ne sono i personaggi, e che preferiamo dire allora sia perchè la documentabilità dell'arte del racconto è finora senza dubbio più vasta nella sfera semantica che in quella asematica, sia perchè riesce più comodo al lettore richiamarsi alla memoria il contenuto delle opere letterarie che quello del film.

Piuttosto dobbiamo qui giustificare il fatto di aver senz'altro ascrit-

to la cinematografia all'arte asemantica, quando il tempo del film « muto » è trascorso da un pezzo, e ad esso è ormai stabilmente legata la semanticità della parola e della musica. Ma è chiaro che specialmente la parola non ha ancora in essa, dal punto di vista propriamente artistico, che una funzione secondaria: noi ricordiamo in primo luogo, di un film, i nomi del regista e degli attori, talvolta quello del soggettista, e solo assai di rado quello dell'autore dei dialoghi. Il vero creatore del film, sappiamo bene, è il regista, che opera muovendo e armonizzando le figure e i gesti dei suoi attori esattamente come opera il pittore muovendo e disponendo nella fantasia le vive immagini del suo quadro. D'altronde, per quel che concerne la musica, vedremo più oltre, parlando di essa, come il carattere puramente patetico e ancidetico (cioè indeterminato nel riferimento alle immagini) della sua semanticità faccia sì che essa non possa mai confluire, nella costruzione di un unico strumento artistico, con le arti in cui il riferimento all'eidos (avvenga esso semanticamente come nella letteratura, o asemanticamente come nell'arte figurativa) ha un essenziale carattere di determinatezza. Accade così che, o la musica serve soltanto di generico avviamento per disporre l'umore degli spettatori alla commossa visione di ciò che accade sullo schermo (e a ciò provvedevano in certa misura anche prima del sonoro, le modeste orchestrine delle sale di spettacolo); oppure che essa si faccia invece la parte del leone, abbassando — come avviene in certi film dedicati a vite di grandi compositori — tutta la vicenda narrata dai fotogrammi a semplice pretesto illustrativo e psicologico per far meglio gustare un'antologia di pezzi musicali. Comunque, persino nell'ipotesi ideale (e certo non troppo spesso realizzata) che a simile musica eccellente, chiaro resta che si avrà anche in questo caso la mera concomitanza di due capolavori, ciascuno dei quali sarà perfettamente separabile dall'altro: e per cui quindi rimarrà sempre lecito a noi riserbare al discorso sulla musica quel che in esso è musica, e concentrare per il momento lo sguardo su quel contenuto essenzialmente figurativo e asemantico, che si manifesta, così, peculiare al film.

Questo problema della collaborazione artistica si presenta bensì, tipicamente, nel caso della cinematografia, ma non tanto nel senso per cui in essa la sostanziale figurazione asemantica si valga dei sussidi più o meno grandi della semanticità letteraria e musicale, quanto in quello che nel processo di produzione artistico, da cui quella figurazione nasce, l'attività del soggettista, del regista e degli attori appaiono fuse in una effettiva collaborazione, in cui i singoli contributi creativi, se anche fino a un certo segno (e non mai del tutto) individuabili, sono comunque assolutamente inscindibili nell'opera realizzata. Questo, dunque, pone il quesito, di come sia da intendere la natura e la possibilità di una simile collaborazione, non già di più arti, ma di più artisti in un'opera d'arte sola.

Che possa aversi un'opera d'arte collettiva, è cosa che per un certo

aspetto già il più elementare buon senso respinge. Neanche la poesia popolare è mai propriamente creazione di una « massa » (come se ci fossero « masse » non costituite, comunque, di individui!): essa non è anonima, o adespota, se non dal punto di vista della nostra storica ignoranza. Qualcuno certo fu il primo a trovare quella rima, a cantar quel motivo: anche se poi altri proseguirono, corressero, elaborarono. Ma ecco che, con ciò, alla fumosa idea della collettività anonima si sostituisce il legittimo concetto di una collaborazione di più individui, ciascuno dei quali lavora sul lavoro dell'altro. E non accade infinite volte che un musicista componga variazioni su un tema altrui, o che un poeta « rubi » un verso o un'idea a un altro poeta, traendone per suo conto una nuova opera d'arte, contro l'efficiente realtà della quale si spuntano le proteste dei piccoli, eruditi, denuncianti il «plagio»?

Talora, poi, questo intervento collaborativo è compiuto da un più venerando artista: lo scorrere degli anni, il tempo. Esso stende una verde patina sugli antichi bronzi, dà un cupo tono di solidità alle vecchie mura, conferisce ai dipinti una più sognante aura di lontananza: cosicchè restiamo delusi quando rivediamo, a Siena, le formelle di Duccio, restituite alla più rigida vivezza di colore con cui egli le vide e dipinse, perchè realmente erano più belle nella cupa opacità, che avevano data loro gli anni. Altre volte il tempo collabora non aggiungendo, ma togliendo, come per esempio nel caso di tanti capolavori della plastica greca, che certamente gustiamo di più spogli come sono di quella veste policroma, con cui invece li crearono gli artisti e li videro i contemporanei. Se qui partiamo dall'idea di un'astratta ed eterna assolutezza dell'opera d'arte, che una volta nata non possa pi6 essere modificata in se medesima, ma solo, se mai, deteriorata dal tempo nel suo fisico strumento di fissazione mnemonica, allora non comprendiamo più come gli anni abbiano potuto render le cose non solo più brutte, ma anche più belle, e magari ci sentiamo in colpa di deliziarci davanti alle korai della scultura greca arcaica, perchè piuttosto dovremmo sempre sostituire mentalmente, alla loro presente figura, la loro scientifica (e spesso inattuabile) riverniciatura archeologica.

Non c'è dunque nulla d'impossibile nel fatto di una collaborazione artistica, il cui prodotto riunisca in sè in modo inscindibile i contributi creativi di più individualità. E allora, se men si guarda, la sfera in cui si manifesta più intensa e frequente, anzi indispensabile, tale collaborazione è appunto quella branca dell'arte asemantica, che si applica nel realizzare un racconto, sulla scena o sullo schermo, mercè una sequenza di visioni e gesti della vita, del tipo stesso di quelli che si presentano, o possono presentarsi, all'occhio nella vicenda dell'umano accadere. Anche qui, naturalmente (qualora nascesse dubbio circa la natura essenzialmente asemantica di quest'arte), facile sarebbe ricorrere alla « prova di Pigmalione », o a quella della mosca: e di fatto, chi non ha letto qualche volta sui giornali che un gaucho o un

cow-boy dell'America meridionale esasperato dal comportamento del personaggio « cattivo » di un film, ha scaricato su di lui alquanti colpi della sua pistola? Nè occorre che il fatto sia vero: basta che sia immaginabile, e non può quindi essere utilizzato neppure come « serpente di mare » per giornali in magra di notizie, il fatto che quello stesso primitivo individuo, del tutto incapace di reagire alla immagine comune, abbia sparato contro la pagine del romanzo in cui quel medesimo esasperante comportamento si trova narrato.

Comunque, quel che ci interessa in primo luogo, qui, non è tanto il punto dell'asemanticità, quanto quello della collaborazione. Un'opera teatrale è infatti sempre in larga misura, talvolta in misura affatto soverchiante (e questi sono allora, però, i casi in cui la tragedia o la commedia è destinata piuttosto alla lettura che alla rappresentazione), anche un'opera letteraria, presupponente quindi la semanticità del linguaggio. Per questo aspetto, la collaborazione dell'attore si manifesta nel tradurre in concreta realtà fonetica le battute del dialogo la cui specifica intonazione non è affatto indicata (o è indicata in maniera vaghissima) dalla estrinsecazione grafica datane dal copione o dal libro. Ma assai più vasta è la collaborazione che ha luogo in quanto gli attori sono chiamati a configurare ed estrinsecare, col vivente muoversi ed atteggiarsi della loro persona, quello stesso muoversi ed atteggiarsi che alle mentali figure del suo dramma ha più o meno approssimativamente assegnato l'autore. E si intende che quest'ultimo può essere andato assai innanzi nel « vedere » la scena, cioè nel precisare l'atteggiarsi dei personaggi in quella sua visione interiore, che corrisponde qui esattamente a ciò che nella pittura e nella plastica è appunto la sfera della « tecnica interna ». E può aver molto indugiato nella didascalie: — che tuttavia, in genere, tanto più abbondano, e acquistano dignità letteraria, quanto meno l'opera è teatrale, e si orienta piuttosto verso il lettore che verso lo spettatore, maggiormente necessitando così della descrittiva dell'esposto del romanzo (vedi per esempio le didascalie del D'Annunzio, e specialmente quella della Fedra: Shakespeare, viceversa, è capace d'inserire tra scene di poesia altissima scene scritte addirittura come se fossero banali promemoria, o canovacci per commedia dell'arte). E può anche infine, contribuire come regista alla messa in scena: senza dire che, spesso, egli compone l'opera drammatica in vista della sua rappresentazione da parte di un determinato attore, o un gruppo di attori, cosicchè le figure dei suoi principali personaggi sono già da lui vedute coi volti degli attori che le incarneranno, e quindi in larga misura anche con gli atteggiamenti, con gli accenti, coi modi più caratteristici di ciascuno di essi.

Ciò nonostante, grandissima resta la parte che per la realizzazione scenica dell'opera d'arte l'attore deve contribuire di suo: e non solo in quanto egli è chiamato, comunque, a estrinsecare con la « tecnica esterna » della sua vivente persona l'interna visione asemantica dell'autore, ma sopratutto in quanto deve integrarla in tutti quegli aspetti

che l'autore stesso non ha saputo o potuto precisare, o che deliberatamente ha voluto lasciare alla sua artistica inventività. Il grande attore esercita quindi sempre, sul piano asemantico — oltre che su quello della semanticità musicale dell'accentuazione — quell'attività d'integrazione autonoma dell'opera drammatica, che sul piano della semanticità letteraria esercita solo nel caso della commedia dell'arte. In tale integrazione consiste quell'arte dell'attore, che può così essere anche più potente di quella dell'autore (donde i salvataggi che i grandi attori riescono a fare, spesso, di copioni disgraziati, nonchè il fatto che anche opere mediocri costituiscano talora il loro scenico cavallo di battaglia).

Nè è il caso di dubitare della sussistenza di tale arte per il fatto che il singolo attore, non impersonando che un elemento nel complessivo equilibrio lirico del dramma, può manifestarvi solo quella potenza di mimesi emotiva, che inquadrandosi nel complesso dell'opera otterrà solo da esso l'artistica risoluzione. A parte, infatti, che (come vedremo più oltre, quando parleremo del dramma, del romanzo e dell'unità dell'opera d'arte) il complessivo motivo lirico di una composizione drammatica non esclude poi affatto che in essa vivano tanti altri motivi lirici singoli (Shakespeare è in ciò sommamente istruttivo), non c'è dubbio che il grande attore sia appunto colui che pure pienamente calandosi, e per così dire perdendosi, nell'unico personaggio interpretato, sente non soltanto esso ma tutto l'insieme dell'azione, e appunto perciò mantiene anche il suo potente giuoco emotivo sempre nel quadro armonico della complessiva architettura. E' l'attore che non calca le tinte per far piangere il pubblico e strappare l'applauso individuale a scena aperta, ma che appunto perciò commuove più profondamente, con la contenuta lacrima dell'arte. D'altronde, proprio per l'esistenza di far avvertire a tutti gli attori il senso della necessaria unità ed armonia dell'azione scenica, è venuta sempre più acquistando rilievo, nella moderna tecnica teatrale, la figura del regista, designato appunto ad assolvere tale compito nei casi e nei limiti in cui già non lo adempia l'autore. E importanza affatto predominante il regista viene naturalmente ad assumere nella cinematografia, per tutta una serie di motivi facilmente intuibili: scarso rilievo della figura dell'autore (perciò neppure chiamato con tal nome, ma con quello più modesto di «soggettista»), che quando non è addirittura assente, venendo sostituito dallo stesso regista, si limita a suggerire l'idea della vicenda, o tutt'al più a fornire una sommaria sceneggiatura; enorme prevalenza del contenuto propriamente asemantico a paragone di quello musicale o letterario, in quell'arte che sola dispone della possibilità tecnica di far seguire in un intenso contrappunto scenico i più vari aspetti visivi della realtà e dell'accadere; necessità di serbare unito in una sola visione armonica, sostenuta da un vigoroso senso artistico, tutto questo molteplice complesso di raffigurazioni fotografiche e di realizzazioni sceniche, in cui i singoli attori, proprio per la procedura isolata e saltuaria

inevitabile nella costituzione delle varie parti del film, sono più facilmente esposti a smarrire il senso dell'insieme. Così il regista diventa il vero autore, il poeta di questa asemantica sinfonia di immagini.

In altri tempi, non raro era il lamento sulla sorte dell'arte scenica, destinata a perire con la morte dell'attore, che ne portava infatti sotterra il sensibile strumento di estrinsecazione. E questo stesso fatto, che un'arte fosse privata di quella immortalità che invece appariva retaggio comune di tutte le altre, induceva alcuno a sospettare che la mancanza di tale blasone di nobiltà fosse addirittura indizio di una sua inferiorità reale, di una sua piena legittimazione ad ascrivere a sè il vero e proprio nome d'arte. Ora che la tecnica moderna, mercè la cinematografia, ha assicurato anche alle interpretazioni degli attori quella stessa « immortalità » — cioè quella stessa possibilità di essere rievocate indefinitamente nel tempo, finchè se ne serbi il documento e si abbia voglia e gusto di riesumarlo — di cui fruiscono le opere di tutte le altre arti, quel dubbio e quella svalutazione non ha più pretesto per sorgere. Non per ciò credano, gli attori, di essersi avvicinati, essi medesimi, di qualche passo agli dei dell'Olimpo! Essi hanno semplicemente acquistato la possibilità di essere un poco più lieti pensando che gli strumenti di estetica liberazione, creati dalla loro arte, non avranno più bisogno della loro presenza per continuare a lenire le cure degli uomini.

GUIDO CALOGERO

(da *Estetica, Semantica, Istorica* - Einaudi, 1947).

I libri

GEORGE SADOUL: *Histoire Générale du Cinema, II: Les Pionniers du Cinéma* — Editions Denoël, Paris, 1947.

« L'epoca dei pionieri fu quella in cui si elaborarono e si formarono l'arte, i creatori, i generi, l'industria, il linguaggio cinematografico. Per la invenzione, gli apparecchi furono lo scopo. In seguito, i film sono diventati l'elemento essenziale ». Così Georges Sadoul, nell'*Avviso introduttivo* del secondo volume, dei cinque previsti, della sua Storia Generale del Cinematografo. E più oltre: « Lo storico dell'arte o della letteratura può sempre ritrovare nelle biblioteche o nei musei le opere di cui parla. Per il periodo dei pionieri lo storico del cinema non ha questo privilegio».

Georges Sadoul tiene a questa precisazione, che del resto qualsiasi storico del cinema è in obbligo di fare. E vi tiene particolarmente in quanto egli considera e non a torto, in certo senso, della massima importanza questo periodo della storia del cinema, che va dal 1897 al 1909. Era, in quel tempo, il cinema considerato un'espressione d'arte? Niente affatto. Gli apparecchi dell'epoca precedente erano trattati come giocattoli, i film di quest'epoca erano sciocchezze. Eppure oggi che al passato del cinema si guarda con altra mente e con altri propositi, si prova un vivo disappunto ben sapendo che le persone di quel tempo avrebbero con molta facilità potuto salvare i migliori film e conservarli. Cosicchè lo storico odierno non si troverebbe nella condizione dello « storico del teatro, del balletto e del melodramma del decimottavo secolo», cioè costretto non a rivivere la vita del tempo ma a ricostruirla attraverso testi e testimonianze.

A maggior ragione dunque l'opera di Georges Sadoul appare notevole; per la pazienza e la fatica dell'a. poste nella ricerca e nell'indagine. E chi legga questo libro si accorgerà come, sia pure difettando di opere originali, il Sadoul abbia potuto scoprire, rivelare, presentare, i fenomeni principali del cinema di quel tempo.

Il copioso materiale fotografico — trattasi di 260 illustrazioni — e la riproduzione di alcuni scenari del tempo, permette di ricostruire sia pure avvalendosi di un senso intuitivo, le opere, alcune delle quali, benchè rare, esistono tuttora ed è possibile scovare in qualche cineteca.

Il Sadoul ama mettere a punto le questioni insolute, accertare, sco-

prire, mettere in luce personalità sconosciute che abbiano invece esercitato una funzione nel progresso del cinema. E' facile capire come possa essere accaduto che invenzioni, trovate, non siano state prese nella dovuta considerazione da gente che non degnava il cinema di attenzione.

Come già nel primo volume della sua Storia, Sadoul intese attribuire giustamente il merito a chi lo aveva, così qui egli scopre con sagacia ed acume, l'attività di taluni che finora erano stati ignorati e non sufficientemente valutati.

Nel 1897 predomina ancora il mondo dell'industria degli apparecchi. I film vengono realizzati non per dare allo spettatore un'opera di arte, ma per rifornire un apparecchio di pellicole. Così ci sono i film del Cinématographe, i film del Vitascope, i film del Biograph, i film del Bioskop, e via dicendo. Ma i Lumière, si sa, non hanno voglia di fare film. Essi dicono a Georges Méliès, che il loro ritrovato non ha alcun valore commerciale. Méliès invece intravvede le enormi possibilità del nuovo ritrovato, egli è prestigiatore e illusionista, pensa che agli spettatori del teatro che prende il nome dal famoso illusionista Robert-Houdin potrebbe offrire spettacoli di illusionismo ben più fantasiosi che quelli determinati dalle risorse pure e semplici dei trucchi teatrali. E nasce così l'uomo dei trucchi, nasce, per adottare il termine usato da Lo Duca e Maurice Bessy nel loro volume su Méliès, il «mago».

In quest'epoca il cinema è da un lato un'industria nella quale i detentori di brevetti lottano a ferri corti, dall'altro il mondo di nuovi maghi e di nuove stregonerie. E' un'epoca quanto mai suggestiva, ricca di episodi e di attività di enorme interesse. Tra i due campi di attività, tra i due « climi » non sussiste una soluzione di continuità, l'uno essendo all'altro interdipendente. C'è l'uomo industriale che è indotto, sia pure involontariamente, a portarsi verso l'arte, c'è l'artista che si trova da un momento all'altro legato a interessi commerciali.

Nella cosiddetta «lotta dei brevetti» che occupa anni e anni, fra cause legali, liti e contestazioni, si parla di film come se si trattasse di prodotti di manifatture; si interdiscono le programmazioni di film soltanto perchè l'apparecchio per il quale sono stati realizzati è simile in parte a quello di un altro fabbricante. Ma nella congerie dei trusts e delle varie combinazioni di fabbriche e di industrie, si trova l'uomo il quale tende a perseguire nuove strade nella creazione di film. Ed ecco i nomi di Georges Méliès, di Edwin S. Porter, di James Williamson, di G. A. Smith, di William Paul, di Ferdinand Zecca, di Max Linder (i primissimi), di Cecil Hepworth, di Frank Mottershaw, ecco l'inizio dell'attività cinematografica in Danimarca (che dovrà raggiungere qualche anno dopo questo periodo un posto preminente), in Italia, in Russia, dove un fotografo, A. O. Drankov, inizia l'attività nel 1908.

Nei riguardi di una cronistoria, che raccolga il maggior numero di documenti e di dati, di notizie valide a stabilire la priorità di un ritrovato, la data della prima applicazione di un effetto artistico, appare opportuno che si sia indicato, come qui ha fatto il Sadoul, tutto il vasto congegno dell'industria e del noleggio dei film; mettendo così in evidenza le difficoltà incontrate dagli uomini di cinema di allora, nelle vicissitudini sorte soprattutto per cause del tutto estranee alle esigenze dell'arte.

Appare quindi particolarmente interessante constatare come problemi di quel tempo, che ha visto nascere l'arte e l'industria del film, si vadano agitando ancor oggi, e ciò a causa di equivoci che per ragioni di varia natura non si sono voluti o non si sono saputi dissipare. Così, per dirne uno, il problema del diritto d'autore, secondo cui l'opera cinematografica, ovvero il film, non viene presa in considerazione per la sua forma cinematografica, bensì per il fatto che tratti un argomento simile a quello di un altro film; e che per questa ragione accadano sequestri di copie di film; laddove ancor oggi sia, al contrario, difficile, stabilire la priorità, per esempio, della invenzione del « primo piano » o del montaggio a piani alternati.

In questo senso il libro del Sadoul appare fondamentale. Infatti l'A. pur raccogliendo tutto ciò che potesse servire a determinare il clima e gli avvenimenti esterni di un'epoca, ha rivolto la sua attenzione allo studio del film nella sua struttura, riportando sequenze di film, illustrandole figurativamente con fotografie scovate negli archivi, mettendo in rilievo talune applicazioni.

I capitoli su Georges Méliès e sul cinema francese dell'epoca di questo regista-produttore-scenografo-attore, sono esaurienti e definitivi. L'opera di Méliès è analizzata nelle opere principali e vista nel suo giusto valore e nel suo esatto significato. E' interessante mettere in rilievo, per esempio, che Méliès non è tanto colui che abbia inventato i termini di un linguaggio cinematografico, quanto colui che ha visto le risorse del cinema nei confronti di uno spettacolo in cui si sostituisce lo schermo al palcoscenico. Ma, si badi bene, lo schermo deve dare agli spettatori l'illusione di trovarsi di fronte ad un palcoscenico. Così, la scena nei film di Méliès è sempre ripresa in campo medio, assolutamente fissa; e su questa scena proiettata accadono i numerosi trucchi che egli ha inventato. Ferdinand Zecca, l'altro regista factotum del cinema francese del tempo, è più largo di vedute e non esita a prendere lo spunto da nuovi ritrovati del cinema britannico del tempo.

L'opera di G. A. Smith, di Williamson, di Paul, è messa nella giusta luce soltanto oggi. I cataloghi di Williamson, Paul, Hepwort, le ricerche di Rachel Low e Roger Manvell su quel periodo ancora, si può dire, inesplorato (e non si vede come l'esplorazione possa giungere a

risultati cospicui mancando soprattutto i film da esaminare), inducono a stabilire l'importanza del lavoro di codesti pionieri. Si può quindi accertare, per esempio, che George Albert Smith, di Brighton, ha per primo, e certo prima di Griffith e di altri, applicato il primo piano. La sua invenzione peraltro non è condotta a un fine artistico come oggi si intende, ma soltanto allo scopo di produrre film che non si limitino ai temi consueti. Ecco quindi una serie di *Humorous Facial Expressions* di G. A. Smith. Il fotografo ritrattista diviene un regista-operatore cinematografico di ritratti. Ma è il primo? Già le espressioni di un volto apparivano anni prima, negli apparecchi inventati precedentemente al cinematografo; nelle striscie dei fenachistiscopi, negli apparati di Démeny e di Marey, in quelli di Laurie-Dickson allestiti per Edison. Le invenzioni nascono quindi, in certo senso, implicitamente; ed è per successive invenzioni che si giunge all'opera d'arte, cui attende un regista come Griffith che delle risorse adottate da altri si vale per nuove suggestioni.

Nell'epoca dei pionieri del cinema, questa è considerata un'industria, magari redditizia in certi casi, da un lato, e un divertimento dall'altro. Più tardi si getteranno le basi per un'estetica. E' tuttavia al termine di questo periodo trattato dal Sadoul e precisamente nel 1908 che appare il primo film della produttrice « Film d'Art ». Ma si vede qui, come si vedrà poi in altre produzioni, specialmente italiane, che i realizzatori pensano all'arte come a qualcosa che debba essere applicata al film, non che possa scaturire da esso.

Appare dunque fondamentale il lavoro compiuto dai registi americani del primo « western », a partire da Edwin S. Porter e dai primi comici americani. Infatti le vicende dei loro film si prestano ad una narrazione che non richiede didascalie esplicative, tanto esso è affidata allo sviluppo di un'azione di movimento o pantomimica assolutamente comprensibile.

Ma meglio ancora, come giustamente rileva e nello stesso tempo rivela Georges Sadoul, si avverte già il principio di un montaggio ritmico a piani alternati in certe attualità inglesi del 1897. Il citato Smith e James Williamson sono gli autori della scoperta. Essa si sviluppa in opere seguenti, in vicende avventurose, come *Mary Jane's Mishap* e altri film, di quei primi anni. Per questa via si giunge probabilmente ai film di Feuillade e di Victorin Jasset, ai film in episodi e a serie.

Il volume di Georges Sadoul si può consultare, ma si può altresì leggere come un romanzo: un vivo romanzo di un'epoca, di un mondo, ricco di episodi interessanti, trattato dall'A. con competenza e con encomiabile spirito di ricerca e di sistemazione. Un'appendice riguarda la cronistoria dei film prodotti dal 1897 al 1908. Ora il Sadoul attende al terzo volume della sua Histoire.

FRANESCO PASINETTI

C. E. KENNETH MEES: *The Theory of the Photographic Process* - (Mac Millan Co.).

Nè in Italia, nè all'estero è facile trovare un libro che tratti ampiamente e scientificamente tutte le fasi del processo fotografico, sia da un punto di vista teorico generale, che nei riflessi delle sue principali applicazioni. Le pubblicazioni francesi, le « Photo School » del Windich, le opere anche notevolissime americane come quella del Neblette, mirano sopra tutto a uno scopo pratico di insegnamento della fotografia, di esposizione di teorie che abbiano una applicazione più o meno immediata nell'uso pratico. Kenneth Mees, nel suo libro, affronta invece l'intero processo fotografico da un punto di vista scientifico: egli riassume nel suo volume tutte le scoperte e tutti gli studi di questi ultimi anni. Chi ha seguito le pubblicazioni scientifiche periodiche specializzate, ritrova nell'opera del Mees un sunto, od anche un accenno, spesso addirittura le figure ed i diagrammi degli articoli più importanti.

Keneth Mees si è laureato brillantemente in Inghilterra discutendo una tesi sulla fotografia. Egli è poi passato in America dove è entrato nei laboratori di ricerca della Kodak a Rochester. In questo vivaio fecondissimo di studi sulla fotografia egli ha contribuito notevolmente al progresso in questo campo, tanto che ha ricevuto numerosi attestati di merito; nel 1945 la Society of Motion Picture Engineers lo ha insignito di una speciale medaglia « per aver contribuito al progresso nel campo della tecnica cinematografica ».

Il Mees è stato, si potrebbe dire, il regista del libro: i numerosi suoi collaboratori del Gabinetto Ricerche della Kodak, hanno trattato, riprendendo articoli e studi già pubblicati, gli argomenti di cui ognuno è specialista. Accanto alla firma del Mees si devono leggere quindi, in questa opera, anche quelle autorevolissime del Dott. L. A. Jones, Dott. Crabtree, Nelson, Condit e di numerosi altri.

Il lettore troverà nel libro un attento studio sulla preparazione delle emulsioni sensibili, sull'effetto dei coloranti sensibilizzatori, sulle teorie della formazione dell'immagine latente e sul processo di riduzione che rivela l'immagine stessa. Ma le parti che interesseranno di più chi si occupa delle applicazioni cinematografiche della fotografia saranno quelle in cui si tratta dei problemi sensitometrici e quelle riguardanti la « riproduzione del tono ».

Nel 1931 Lloyd A. Jones pubblicò sul *Journal of the Society of Motion Picture Engineers* una serie di quattro articoli sotto il titolo di *Sensitometria fotografica*. Questi articoli che rimangono ancora oggi il testo migliore per chi voglia conoscere tale argomento, sono stati ripresi dal Mees, sunteggiati in alcune parti (capitolo XVIII) e quindi comple-

tati nella *interpretazione dei risultati sensitometrici* (capitolo XIX). In tale capitolo si studia il modo di esprimere con numeri o gradi, in maniera semplice, le caratteristiche di sensibilità di una emulsione, per poterlo rapidamente classificare per l'uso. Il Mees fa un minuzioso riassunto delle esperienze del Dott. Jones e dei suoi collaboratori per la ricerca di un sistema di indice di sensibilità, studiati particolarmente per l'uso nella camera fotografica, delle emulsioni negative. Gli articoli che compariranno tra breve in questa rivista tratteranno particolarmente tale argomento e ci dispensiamo quindi ora dall'accennare agli interessanti risultati raggiunti.

La teoria della « riproduzione del tono » studia la determinazione della precisione con la quale è possibile riprodurre soddisfacentemente le variazioni di luminosità di un determinato soggetto. Nel libro del Mees è riportato uno schema delle operazioni del processo fotografico, dall'osservazione del soggetto fino all'osservazione della sua riproduzione fotografica. Partendo dalla sensazione che l'osservatore riceve davanti al soggetto reale (operazione I), si studiano le operazioni di esposizione, di sviluppo, di stampa, le condizioni di illuminazione della coppia e quindi la sensazione ricevuta dall'osservatore davanti all'immagine stampata (operazione X). Evidentemente il soggetto si potrà dire tanto meglio riprodotto quanto più la sensazione che l'occhio invia al cervello nella fase I sarà simile a quella che il cervello registra nella fase X. Il complesso di operazioni che vanno quindi dalla fase I alla X devono essere regolate in modo da portare a tale similitudine di sensazioni. Il Mees tratta ampiamente tale argomento, e particolarmente interessanti sono le pagine in cui riprendendo gli studi del Lowry, su quella che è chiamata la « fase soggettiva » del processo di riproduzione, esamina l'andamento della sensazione ricevuta da un osservatore davanti al soggetto reale e poi davanti alla sua riproduzione fotografica. Le reazioni psicofisiche in dipendenza alle condizioni di adattamento e di ambiente che si trovano nelle due forme di osservazione vengono tradotte in curve e diagrammi rendendo possibile la saldatura dello studio tra la fase X e I e permettono quindi di imporre, in un metodo di calcolo grafico od analitico, la condizione di eguale sensazione.

Tale trattazione investe particolarmente la riproduzione fotografica, ma il lettore scorge subito le possibilità di applicare un analogo metodo alla riproduzione dell'immagine dello schermo cinematografico: anzi, in questo caso, lo studio è avvantaggiato dal fatto che la restituzione del soggetto avviene in maniera pressochè standardizzata, e quindi in condizioni di adattamento e di ambiente ben definiti.

E' infine assai importante per chi si occupa della registrazione fotografica del suono, un capitolo che tratta della riproduzione della for-

ma d'onda nel sistema D. V. Sono qui riprodotti dei diagrammi che consentono, data la curva caratteristica (in scala lineare) del materiale negativo e quella analoga del materiale positivo, la caratteristica di esposizione e quella di stampa, di ricavare la forma d'onda risultante, e quindi l'andamento della distorsione, nella colonna positiva.

La pubblicazione, pur essendo stampata da Mac Millan Co., rientra, per naturale derivazione, nel gruppo delle pubblicazioni Kodak e costituisce, con gli *Abridged of Scientific Publication*, il pezzo migliore di quella collezione.

MARIO CALZINI

PETER BAECHLIN: *Histoire économique du Cinéma*, Introduction et traduction francaise de Muller-Strauss — La Nouvelle Edition, Paris, 1947.

Per l'estetica, la tecnica, l'economia cinematografica, è ormai sempre più sentita una esigenza di « storia ». L'economia cinematografica non era stata ancora studiata nel suo sviluppo e nelle sue forme, benchè le statistiche, gli studi, gli articoli sull'industria del film avessero già gettato i primi semi per l'organizzazione della materia, di cui si raccoglie il miglior frutto oggi in Svizzera, per merito di Peter Baechlin. Ma in Italia *Bianco e Nero*, o *Storia del cinema* edita da Tuminelli (nei pochi ragguagli di Umberto De Franciscis in una *Storia economica del cinema italiano*) avevano già creato taluni precedenti a questo studio: precedenti del tutto rimasti sconosciuti al Bachlin, il quale si è rivolto al fenomeno americano, francese e tedesco, soprattutto, quasi mai a quello italiano, anche se il film storico romano e torinese dei primi venti anni di questo secolo aveva tenuto un insolito primato sugli schermi del mondo, tanto da rendere necessario a Samuel Goldwyn un viaggio d'affari in Italia nel 1919, finchè le nostre Società cinematografiche, preoccupate della invadenza di Hollywood, si convincevano di arroccarsi in un Consorzio di difesa: la U. C. I.

Al viaggio di Goldwyn seguì la regìa americana in Italia (Brennon, King, Fred Niblo con *Ben Hur*), e la crisi e l'agonia della nostra produzione. Poi si ricominciò con la Direzione Generale per la Cinematografia, col credito cinematografico, col monopolio.

Il libro del Baechlin, che si apre con enunciazioni marxiste, tanto che vi si espone la teoria della produzione di massa per un consumo di massa, presenta un ben condotto disegno — con le lacune già esemplificate — segnalando resultanti sociologiche, date fondamentali e aspetti curiosi (es. la vendita a metro dei primi film come pare che di recente siano stati venduti a Torino libri al prezzo di L. 300 al chilo).

Il passaggio del film corto alla produzione a lungo metraggio, la nascita delle grandi firme, il capitalismo industriale cinematografico, l'esportazione e l'importazione, i contingentamenti, il fenomeno delle « stelle », l'importanza nel mondo cinematografico dell'industria elettrica prima, e della banca poi, le conseguenze economiche del sonoro (che permette ai piccoli paesi di creare una produzione nazionale), il film come valore di scambio, la utilizzazione del film nella lotta per la democrazia, ecc., sono gli elementi più evidenti di questo quadro, il cui interesse, come è evidente, rimane non economico, ma politico e sociale.

Il volume è corredato da una bibliografia sull'argomento dove i nomi italiani sono assenti (Capitani, Ciliberti, Ottavi, Loverso, Cauda ecc.), e dove sono largamente rappresentati i tedeschi, cui il Baechlin ha potuto meglio attingere, anche per aver scritto la sua *Storia* in tempo di guerra, e cioè in condizioni di estrema difficoltà d'informazione.

MARIO VERDONE

ROGER MANVELL: *Film.* - Revised and enlarged edition. *Pelikan Books*, London, 1948.

Una delle novità più interessanti, e vorremmo dire più indicative, dell'ultima letteratura cinematografica inglese, resta la nuova edizione di *Film* di Roger Manvell, giunta da Londra recentemente. L'autorevole teorico del cinema, e critico del *Tribune*, ha riveduto la sua nota opera e l'ha arricchita di importanti saggi sui problemi attuali della cinematografia inglese, e di taluni altri paesi, con particolare riguardo alle prospettive del cinema documentario, ai nuovi aspetti economici della produzione cinematografica, e alle condizioni attuali dei mercati internazionali.

Sono sei nuovi capitoli su problemi del momento e dell'avvenire. E, a quanto abbiamo potuto apprendere in ambienti cinematografici inglesi, avremo con ogni probabilità il prossimo anno una nuova edizione dell'opera del Manvell, analogamente aggiornata.

E' questo un criterio eccellente di storiografia, che si fa necessario in quanto applicato ad un'arte, in evoluzione o involuzione così vertiginosa, qual'è il cinema. E' tanto più interessante in quanto nel nuovo *Film* gli stessi saggi storici fondamentali dell'opera sono andati dall'autore parallelamente riveduti e approfonditi, in più parti, con acute notazioni critiche e storiche che riflettono, pur sinteticamente, la consapevolezza dei problemi attuali e un più distaccato giudizio dell'opera passata, alla luce della nuova realtà.

V'è nell'opera di Manvell, ed è prezioso patrimonio comune alla cultura cinematografica inglese d'oggi, una concezione positiva, realistica, sociale, del cinema: una impostazione realmente universale ed avanzatissima, dei suoi problemi. I temi fondamentali del nuovo *Film* considerano l'influenza attuale del cinema sulla nostra vita associata, toccano il problema della censura, pongono l'interrogativo di nuove vie per il cinema di domani: e, come si è detto, considerano i problemi economici, alla luce della situazione attuale dei mercati. In primo piano, le prospettive per un cinema documentario sociale e internazionale al massimo, sulla via additata tempo addietro da Grierson.

L'unico appunto che dobbiamo muovere al Manvell è che esso non dedica un cenno, neanche nella sua appendice di lexicon illustrato — aggiornato a tutto il '46 — al cinema italiano. Un fatto singolare, da parte di un critico che seppe intuire pienamente il valore del nostro cinema, a giudicare dalle sue recensioni ai film italiani presentati negli anni scorsi a Londra.

PAOLO JACCHIA

DILYS POWELL: *Films since* 1939 — A British Council book — Londra, 1948.

L'ultima novità di letteratura cinematografica inglese è una cronaca del cinema britannico di guerra: *Films since* 1939, della Dilys Powell, critico del *Sunday Times*.

La breve opera pone in rilievo il fenomeno del cinema inglese dal '39 al 1945. Fenomeno infatti, e particolarissimo: poichè, mentre i giovani artisti del cinema inglese a soggetto maturavano tra nuove e fortissime esperienze i germi della sorprendente fioritura di grandi opere che sarebbe venuta nell'immediato dopoguerra, il cinema documentario, pur dominato dall'assillo di drammatiche necessità e tra inaudite difficoltà materiali, ha dato delle opere di prim'ordine: nulla sacrificando della sua grande tradizione alla produzione in serie e agli schemi naturalmente obbligati della propaganda di guerra. Film di genere documentario, nei quali il critico d'oggi, pur facendo la logica astrazione dal clima in cui furono prodotti, trova del validissimo cinema, una impeccabile fotografia, del concreto realismo drammatico, e della poesia: realismo e poesia tratti magari da immagini statistiche, come nel notevole *World of Plenty* di P. Rotha ('43). Fenomeno realmente eccezionale, d'arte cinematografica di guerra, la cui origine è stata una grande scuola documentaristica sociale, la base una profonda passione nazionale, e il cui termine, sul piano cinematografico, è

stata quella grande via nuova, apertasi ai cineasti inglesi e sulla quale essi procedono oggi decisamente.

Le notazioni critiche della Powell sono tese a sottolineare tale complesso di avvenimenti d'accezione per il cinema, quali lo sviluppo positivo e artistico del documentario in Inghilterra durante il conflitto mondiale, nonchè la interessantissima fase di gestazione dei nuovi indirizzi negli altri campi, dalla commedia al dramma cinematografici. La analisi critica e storica dell'autrice si sofferma, con acutezza, su talune opere fondamentali: da quella già accennata di Rotha a *The Way to the Stars* di A. Asquith, a *The Way Ahead* di Carol Reed — questa la scuola che si scelse l'autore di *Fuggiasco* — e a *Target for To Night* e *Squadron* 992 di H. Watt, fino a *In Which We Serve* di N. Coward. In tema di buona scuola dei registi inglesi, si parla anche molto, ed a proposito, di *One of Our Aircraft Is Missing*, di M. Powell ed E. Pressburger.

PAOLO JACCHIA

I film

Gioventù perduta

Origine: Italia - *Distribuzione*: Lux Film - *Produttore*: Carlo Ponti - *Regia*: Pietro Germi - *Sceneggiatura*: A. Monicelli, A. Pietrangeli, G. Provenzale, L. Trieste, B. Valeri, P. Germi - *Fotografia*: Carlo Montuori - *Operatore*: Mario Montuori - *Montaggio*: Renato May Patucchi - *Scenografia*: Gianni Mazzocca - *Musica*: Carlo Rustichelli - *Attori*: Carla del Poggio. Massimo Girotti, Jacques Sernas, Franca Maresa, Diana Borghese, Nando Bruno, Leo Garavaglia, Dino Maronetto, Michele Sakara, Ugo Metrailler, Angelo Dessì.

Pietro Germi è al suo secondo film e mostra già una padronanza del linguaggio cinematografico, che, per un giovane, possiamo dire davvero eccezionale. *Gioventù perduta* è girato con una precisione e una sicurezza da fare invidia agli uomini di mestiere più scaltriti: ha un ritmo preciso di montaggio, una buona recitazione e un'ottima caratterizzazione nella scelta dei tipi. Fuori da ogni falso virtuosismo, da ogni dilettantesco fotografismo pittorico, il film è costruito, rinunciando ai facili effetti che tanto piacciono agli estetizzanti, su un solido mestiere. E mi riferisco a quel rispettabile mestiere che sta dietro la fatica di ogni vero artista e non al facile mestierantismo che ne è l'opposto.

Ora occorre dire che il nuovo cinema italiano ha bisogno della conquista di un tale mestiere: esigenza che ogni critico serio e preparato sente di fronte ai nostri ultimi film; anche quelli che hanno avuto il maggiore successo. Per questa ragione il Germi entra a buon diritto nel «crudo stil novo» con un atteggiamento e un merito tutti suoi. Come un Rossellini o un De Sica hanno opposto a un superficiale cinema romanzesco e melodrammatico i loro film scabri, ma profondamente umani e commossi, così Germi ha contrapposto a una tecnica laboriosa e ammaestrata la secca precisione del suo modo di raccontare, la funzionalità, direi, del suo stile senza ghirigori.

Qui il valore, e a me non par poco, qui i limiti di *Gioventù perduta*. Penso che Germi, onestamente e modestamente, raccontando questa storia non si proponesse di risolvere problemi sociali o comunque di trasmettere messaggi morali, ma semplicemente un problema di racconto. Che ci abbia narrato un fatto che mostra il dilagare della delinquenza, in questo guerreggiato dopoguerra, nell'alta borghesia, può essere questione di gusto o di tendenza; ma anche suggestione della cronaca nera. Comunque tutto ciò non esce dal chiuso interesse cinematografico. La storia manca troppo di ispirazione per poter assurgere a significato umano. Sono i casi atroci di un giovane perduto, nato già perduto, freddo e privo di qualsiasi umanità: casi che non ci muovono nemmeno al raccapriccio perchè dietro le azioni benissimo ritmate non c'è l'uomo e neppure l'umana perversità che lo muove al male. Si tratta solo di complottare, di correre, di sparare e uccidere a qualunque costo: così come si sternuta. Mi pare che lo dica uno dei personaggi. *Gioventù perduta* era un titolo pericoloso e impegnativo e questo, forse, è stato il maggior errore di Germi giacchè prometteva al pubblico quello che non gli dà: perchè si è così perduta certa gioventù borghese? Sì ce lo

dice il padre del giovane criminale, professore universitario, ma non è che una semplice enunciazione a base più o meno statistica. Ce lo doveva dire Germi proprio con la penetrazione e comprensione umana dell'artista.

Ma a Germi evidentemente premeva il linguaggio cinematografico, la conquista di quel mestiere che serve poi a dire quello che l'artista sente. Col che non voglio insinuare che ci si trovi di fronte a un formalista: Germi non lo è affatto: piuttosto è un giovane serio che prima di avviarsi verso le mete più ambiziose dell'arte intende, da buon artigiano, avere la padronanza del mestiere.

E' per molti una lezione di serietà e di modestia. E' per lui un grande titolo di credito verso la produzione italiana.

l. c.

Caccia tragica

Origine: Italia 1947 — *Produzione* A.N.P.I. - G. G. Agliani — *Distribuzione*: Titanus — *Regia di* Giuseppe De Santis — *Soggetto di* Giuseppe de Santis, Carlo Lizzani, Lamberto Rem Picci — *Sceneggiatura di* Michelangelo Antonioni, Giuseppe De Santis, Carlo Lizzani, Cesare Zavattini, Corrado Alvaro, Umberto Barbaro, Gianni Puccini — *Fotografia di* Otello Martelli — *Scenografia di* Carlo Egidi — *Musica* di Giuseppe Rosati, *diretta da* Fernando Previtali — *Attori*: Vivi Gioi, Andrea Checchi, Massimo Girotti, Carla del Poggio, Vittorio Duse, Folco Lulli, Piero Lulli, Michele Riccardini, Ermanno Randi, Eugenia Grandi, Guido Dalla Valle, Antonio Nediani.

Tra i film di quella che i critici francesi hanno definito «la nouvelle école italienne» e che ha valso a determinare il più ampio successo al cinema italiano (scuola che annovera opere di Visconti, Rossellini, Lattuada, Blasetti, Vergano, Zampa), *Caccia tragica* assomma tutte le prerogative, in più avendone di proprie, riassunte nello slancio e nel senso di fantasia dell'autore. De Santis infatti mostra, oltre una bravura ed una maestria nell'uso dei mezzi cinematografici, questa e quella ampiamente e universalmente riconosciutegli fino a far diventare luogo comune la nostra asserzione, un senso poetico esorbitante dai limiti del realismo inteso come una rappresentazione di fatti contingenti ambientati nel vero, illustrazione di problemi etici o sociali, presa di posizione nei confronti ad essi, denuncia e giudizio.

A un certo punto la fantasia preme e si impone; e quand'egli dopo aver mostrato l'ambiente e i suoi problemi, entra in una casa diroccata dove alcuni bambini giocano con le maschere in volto una loro fiaba, creando un contrasto evidente, ancorchè la seguenza possa essere ritenuta del tutto avulsa dai problemi etici dell'opera, suggerisce peraltro le possibilità dell'autore, il suo senso poetico, oltre che la sua scaltrezza; e quand'egli, con uno sforzo di sceneggiatura riesce a portare i suoi personaggi su un treno in corsa per la campagna in un crescendo ritmico e contrappuntistico, non solo si avverte la sua maestria nel crescendo psicologico del dramma, ma altresì la efficacia della «invenzione»: le parole del reduce non rispondono soltanto alle esigenze della vicenda drammatica, alla opportunità di esporre un dato di fatto e alla necessità della soluzione di un contingente problema del dopoguerra, ma altresì alla esigenza ritmica del racconto.

In questo senso ci sembra si debba poter contare su Giuseppe De Santis, il quale sa raccontare con evidenza plastica e ritmica efficacia una storia abilmente congegnata in cui i vari problemi del momento oltre che trovare qui la loro più adeguata rappresentazione, costituiscono altresì il pretesto per dar modo al regista di esprimere una sua personalità. Nel fatto che egli sia stato indotto ad inventare o a far inventare dai suoi collaboratori allo scenario, situazioni ed episodi all'apparenza non strettamente attinenti al tema, si deve riconoscere ed approvare la esuberanza della sua vena poetica.

f. p.

La vita è meravigliosa

(*It's a Wonderful Life*) — *Origine*: U. S. America 1946 — *Produzione* Liberty Films — *Distribuzione in Italia*: G. D. B. — *Produttore* Frank Capra — *Regìa di* Frank Capra — *Soggetto e sceneggiatura di* Frank Capra, Frances Goodrich, Albert Hackett, Jo Swerling *su un motivo di* Philip Van Doren Stern — *Fotografia di* Joseph Walker e Joseph Birok — *Scenografia di* Emil Kuri — *Montaggio di* William Hornbeck — *Musica di* Dimitri Tiomkin — *Attori*: James Stewart (George), Donna Reed (Marf), Lionel Barrymore (Potter), Thomas Mitchell, Henry Travers, Gloria Grahame, Beulah Bondi, H. B. Warner.

Un angelo, per ottenere le ali e passare così dalla seconda alla prima categoria, deve scendere sulla terra e salvare un uomo; che cosa accadrebbe agli altri uomini, al mondo stesso, se un individuo qualsiasi, all'apparenza tutt'altro che importante, anzi modesto e da sé stesso ritenuto inutile, non fosse mai nato?

Questi, rispettivamente, il presupposto e l'interrogativo sui quali si basa lo scenario di *It's a Wonderful Life*, lungo film di Frank Capra, ultima sua opera della quale ha altresì curato personalmente la produzione. In alcune opere, Frank Capra, tentando l'applicazione di problemi filosofici o presunti tali che esulano dalla normalità quotidiana (veggasi *Orizzonte perduto*), è caduto in soluzioni inaccettabili. Gli bastano, invece, presupposti che valgano a porre, in ambienti quanto più possibile consueti, personaggi altrettanto consueti, per raggiungere effetti persuasivi per equilibrio, misura, raffinata interpretazione psicologica.

In ciò consiste la sua abilità che gli consente, come nel tipico caso di *Accadde una notte*, di trattare il meno peregrino dei soggetti. La personalità di Capra non va tanto ricercata in effetti tecnicistici, quanto nel modo narrativo, nella impostazione e nella interpretazione dei caratteri. Se poi, come nel caso presente, al normale mondo quotidiano si aggiunge la possibilità di un intervento fantastico, a quel mondo del resto direttamente e implicitamente partecipe o sua logica conseguenza, l'atmosfera raggiunta riesce delle più suggestive.

Progressivamente, dall'inizio del film tenuto in tono piatto, si sale in un crescendo di ritmo, di trovate, di risorse via via sfruttate con scintillante spirito di inventiva, verso la impostazione dell'interrogativo di cui s'è detto, che conduce alla rappresentazione di una realtà trasfigurata; e nella rappresentazione di questo magico contrasto, fino alla soluzione in cui si affollano, quasi ad essere esagerati, i sentimenti umani di bontà, consiste tutta la bravura di Capra, che riassume in quest'opera le sue attitudini e le sue risorse.

f. p.

Per chi suona la campana

(*For Whom tre Bell Tolls*) — *Origine*: U. S. America 1944 — *Produzione e Distribuzione*: Paramount — *Regista e Produttore*: Sam Wood — *Direttore di produzione*: B. G. De Silva — *Sceneggiatura* di Dudley Nichols *basata sul romanzo omonimo di* Ernest Hemingway — *Direttore dell'allestimento*: William Cameron Menzies — *fotografia in technicolor di* Ray Rennahan — *musica di* Victor Young — *effetti speciali di* Gordon Jennings — *attori*: Gary Cooper (Robert Jordan), Ingrid Bergman (Maria), Katina Paxinou (Pilar), Vladimir Sokoloff, Arturo De Cordova, Alexander Granach.

Nell romanzo Hemingway ha portato può dirsi, a espressionismo la cronaca, sia per l'intessitura della narrazione che per la struttura del dialogo, che vi ha parte preponderante. *Per chi suona la campana*, come è volgarizzato per lo schermo da Sam Wood, spogliandosi della forma letteraria e inquadrando la vicenda nel naturalismo di una pellicola a colori, dove le « terre » sovrabbondano, viene a ridurre il valore artistico dell'opera originale, portandola nondimeno al risultato di un spettacolo che, se è esteriore rispetto al romanzo, risulta a più

riprese efficace. Non, magari, nell'inizio convenzionalmente esplicativo, con Robert che fà saltare il treno e poi entra nella *posada* (Hemingway porta invece il protagonista subito fra gli uomini di Pablo e Pilar); e nemmeno nel macchiettismo in cui cadono certi attori secondari che pure nel libro erano « tipi » (lo zingaro); ma, ad esempio, nella drammatica scena della caverna (in cui l'ubriaco Pablo di Hemingway trova un eccellente interprete), e nella morte del Sordo e dei suoi compagni, o nel finale con la distruzione del ponte e il sacrificio dell'*inglès*.

Tenuto su un piano popolare (ma non piacque allo scrittore) il film non giustifica abbastanza l'epigrafe di John Donne, che pure appare ridotta, dopo i titoli di testa: « Nessun uomo è un'*Isola* in sé compiuta ogni uomo è un frammento del *Continente*, una parte del tutto; se il *Mare* inghiotte una *Zolla* di terra, l'Europa ne è diminuita, come se quella zolla fosse un *Promontorio*, o la *Casa* dei tuoi *amici* o la *tua propria*; la *morte* di ogni uomo diminuisce *me*, perchè io sono parte dell'*Umanità*. E così non mandar mai a chiedere per chi suonano le *campane*: suonano per *te* ».

Sorprende che il dialogo di Hemingway (qui poniamo mentalmente a confronto le edizioni italiane del libro e del film) così ben ravvisato dalla critica come tipicamente cinematografico, abbia visto estinguere il proprio valore stilistico, la caratteristica di disciplina essenziale, nella sceneggiatura di Dudley Nichols (l'abituale collaboratore di Ford) il quale del romanzo d'arte ha fatto un film d'avventure di grande avvenire commerciale.

La tecnica di Sam Wood era apparsa di una personalità più ambiziosa in *Nostra città*. Ingrid Bergman ha adeguato a se stessa, col tradizionale istinto, la figura di Maria. Gary Cooper è rimasto uguale al Gary Cooper già noto, nè un attore stimato che ha interpretato tanti film può rinnovarsi in ognuno. Il colore ha nuociuto al trucco, dell'ottima Pilar (Katina Paxinou) e del Sordo, o viceversa.

m. v.

Strada sbarrata

(*Dead End*) — *Origine*: U. S. America 1937 — *Produzione*: Samuel Goldwyn — *Regia di* William Wyler —*sceneggiatura* di Lillian Hellmann *basata un dramma teatrale di* Sidney Kingsley — *fotografia* di Gregg Toland — *Attori*: Sylvia Sidney, Humphrey Bogart, Joel McCrea, Claire Trevor, e i « Dead End » Kids.

Questo stupendo film di William Wyler, basato su un dramma di Sidney Kingsley, sceneggiato da Lillian Hellmann è giunto sui nostri schermi con undici anni di ritardo, essendo stato girato nel 1937. Eppure conserva una freschezza ed una vivacità narrativa eccezionali. Questione di natura tematica, ma non soltanto questo. Se è vero che a New York certi problemi sono ancora scottanti è anche vero che Wyler si destreggia da gran signore e manovra il suo mezzo espressivo con una dimestichezza ed una perizia tali da consentirgli un chiaro e serrato discorso.

La storia si svolge in un vicolo newyorkese, cieco perchè una sua estremità finisce direttamente nell'acqua. In questo paesaggio due mondi diversi, due classi sociali ben distinte, s'incontrano, cozzano e determinano un dramma. C'è la porta di servizio di un grande albergo con l'edificio altissimo e pieno di sfavillanti luci e ci sono le sporche e piccole case del popolo. Ci sono i personaggi ricchi e ci sono i personaggi straccioni; tra questi ultimi un gruppo di ragazzi che si bagnano continuamente nel fiume. Sono i poveri ancora liberi di far correre la loro fantasia non soggiogati al carro di una esistenza stentata e difficile. I ragazzi determinano essi stessi, anche se indirettamente, gli incidenti. C'è anche un uomo che una volta ha partecipato agli stessi giochi dei ragazzi: fuggito molti anni prima per disperazione e per fame, vi ritorna da gangster (Humphrey Bogart) in cerca di ricordi e di incontri sentimentali ormai impossibili sul piano della realtà. E ci sono due ragazze, appartenenti ai due mondi, che si contendono il giovane

cartellonista e decoratore (Joel McCrea) laureato in architettura ma operaio per non morire di fame. Sarà la povera Sylvia Sidney) a conquistarne definitivamente il cuore, poichè l'altra, recatasi nella casa di lui, non avrà la forza di penetrarvi: troppo sporca e sconcertante per il suo rango di ragazza borghese. Il decoratore d'insegne s'incontrerà in un duello drammatico col gangster, dove quest'ultimo troverà la morte. Con la taglia il giovane operaio potrà sposare la ragazza. Un «happy end» simbolico che è indicativo di una mentalità e di un costume; una morale tuttavia molto più rooseveltiana che trumaniana, e in ogni caso autenticamente democratica. Giacchè oggi forse Wyler sarebbe chiamato per *Strada sbarrata* davanti al Tribunale delle attività antiamericane.

William Wyler, uno dei registi più interessanti di Hollywood, si mise in luce nel 1934 con *L'avvocato*, interprete principale John Barrymore: un film serrato e magistralmente diretto anche se piuttosto teatrale nell'interpretazione. Più tardi con *La calunnia* (1936) Wyler spicca un altro salto, e più tipica ci apparve la sua personalità di regista. *Dodsworth* è del 1936 e, dopo *Strada sbarrata*, Wyler dirige *Jezebel* (1938), *La voce nella tempesta* (1939), *L'uomo del West* (1940), *Le piccole volpi* (1941), *La signora Miniver* (1942), e, dopo la guerra, *I migliori anni della nostra vita* che vedremo presto sui nostri schermi. Carriera dunque piena e convincente, ma mai come in questa *Strada sbarrata* Wyler ci è sembrato sulla linea dell'arte e impegnato nel suo più disinteressato combattimento. Chè il mestiere è una sua acquisita e sicura conquista.

In questa *Strada sbarrata* Wyler usa, direi scientificamente, dei movimenti di macchina e dell'inquadratura, fusi magistralmente con la recitazione degli attori. Il film è girato tutto in interno, ma questo fatto non disturba mai lo spettatore. Humphrey Bogart andava scoprendo allora la sua natura, ma con Wyler il suo piglio era ormai maturo. Bellissima la scena con la sua ex-ragazza (Claire Trevor). Sylvia Sidney, Joel Mc Crea e uno stuolo di ragazzi completano la puntuale lista degli attori.

m. m.

Scala al paradiso

(*A Matter of Life and Death*) — *Origine*: Gran Bretagna — *Produzione*: *The Arches*, 1946 — *Regia e Scenario di* Michael Powell e Emeric Pressburger — *Produttori*: Michael Powell e Emeric Pressburger — *Fotografia di* Jack Cardiff — *Scenografia di* Alfred Junge — *Attori*: David Niven, Kim Hunter - Roger Livesey, Raymond Massey, Marius Goring.

Il film inglese è sospeso fra realismo e fantasia, attualità e costume, progresso e tradizione, e come la società britannico ha preso per motto, al tempo d'oggi, «progresso nella tradizione», così questo film, in termini cinematografici, su rapporto non dissimile, potrebbe cercare fondamento.

Un aviatore sospeso fra la vita e la morte, e cioè tra *terra* e *paradiso*, cui la *scala* sta per unirlo, pone a contatto questi due termini, in mondi vissuti rispettivamente da gente comune e da personaggi in costume. La realtà ha ragione del sogno, e, rifacendoci alla nostra premessa, potremmo dire: il realismo del film inglese vince la fantasia. Ma fino a quando? Il cinema non sarà che un avvicendarsi continuo di questi elementi: vediamo il film storico italiano inutilmente contrastante quello neo-realistico; il film realistico francese sostituito lentamente da quello di fantasia propugnato da Cocteau; e il film socialista russo diventare storico; il film nazista storico, depennato, lasciar posto al realismo. Una antinomia perenne: come rivoluzione e reazione.

Di *Scala al paradiso* non potremmo tacere, perchè concepito, scritto e realizzato da Michael Powell ed Emeric Pres-

sburgèr. espressamente per lo schermo. In parte bianco e nero, e in parte a colori, questa pellicola, che ha — come abbiamo osservato — il suo *dénoument* nel nostro mondo e nell'aldilà, potrebbe designare i propri antecedenti « misti » nel *Mago di Oz* (dove si comincia in bianco e nero per entrare in un mondo di sogno «a colori»), nel *Barone di Münchhausen* (dolce si ascende dalla terra al cielo) e anche in *Fantasia* (che indica mondi sconosciuti come materia di scoperta cinematografica). Ma *Scala al Paradiso* passa dal colore, che sarebbe la realtà della vita che viviamo, al bianco e nero, che sarebbe mondo di fantasia. E in questo senso darebbe ragione all'Arnheim che proprio in forza del naturalismo condannava il colore. (E Gino Sensani diceva: quando tutti i film potranno essere girati a colori, allora bianco e nero acquisteranno il loro giusto valore).

Noi preferiamo le posizioni nette di *Fuggiasco* e *Breve incontro* da una parte, o di *Enrico V* dall'altra. Più i primi, forse, perchè vicini alle esperienze del cinema italiano. Ecco perchè non ci sentiremmo di accettare senza riserve questo film, pur riconoscendo l'invenzione che lo sostiene e lo spirito che lo rende arguto; e, per la parte in costume, pur apprezzando il linguaggio che acquistano i vestiti, benché le divise moderne, così regolarmente disposte, diano l'impressione di reggimenti magistralmente fotografati.

Quando le creature del paradiso si avvicinano alla terra i personaggi mortali si fanno immobili. Soluzione coerente e cinematografica. Però — ci sia consentito obbiettare — che questi ultimi siano ben fermi: altrimenti un batter d'occhi o il tremolio della mano (che si rendono evidenti, ripetute volte, in questo film) disturbano lo spettatore come virgole fuori posto.

m. v.

Bianchi pascoli

Origine: Italia — *Produzione e distribuzione*: Universalia 1947 — *Soggetto, sceneggiatura e regia di* Luciano Emmer ed Enrico Gras — *Fotografia di* Domenico Scala e Ubaldo Marelli — *Musica di* Roman Vlad.

Romantici a Venezia

Origine: Italia — *Produzione e distribuzione*: Universalia 1947 — *Soggetto, sceneggiatura e regia di* Luciano Emmer ed Enrico Gras — *Testo di* Jean Cocteau e Diego Fabbri — *Musica di* Roman Vlad — *Fotografia di* Mario Craveri — *Montaggio di* Vittorio Carpignano.

Emmer e Gras sanno l'arte di *vedere* con la *camera*: di vedere nel mondo dei pittori e in quello dei paesaggi e delle città, «intricate come foreste di simboli»; ed anche la poesia delle cose pre-compiute e immutabili — come una composizione di Bosch o le architetture in notturno — nella quadratura della loro pagina cinematografica, nel mondo conchiuso da essi restituito allo schermo, acquista nuovo linguaggio di imprevisti significati.

Le città e i paesaggi di *Bianchi pascoli* enunciano nella estrema purezza tecnica, e talvolta anche nel compiacimento stilistico, una proprietà ed una coerenza d'espressione che in documentario avevano già posto Emmer e Gras su piano internazionale. E, dalle torri, dai platani, dai cipressi di questa *fantasia*, vicino è il passo alle evocazioni dei *Romantici a Venezia*, dove i nomi di Cocteau e Fabbri per il testo letterario, le liriche di Byron e De Musset, la prosa di D'Annunzio, la presenza di Wagner e il commento di Vlad, la bacchetta di Ferrero, compongono una *équipe* di assoluta civiltà europea, cui le immagini, piene di invenzioni cinematografiche, dànno fermo tessuto, specialmente nel brano wagneriano, con una scelta di gran gusto. La Venezia capovolta tremolante sull'acqua rimarrà una delle più delicate pagine del documentario, come

oggi si ricordano le *pozzanghere* di Ivens. Le parole dei poeti si fondono armonicamente nel commento, prolungando il senso delle immagini o procedendo d'accordo: c'è anche il « melograno gonfio di maturità », che è tutto D'Annunzio. Il tamburo di Vlad accompagna l'ascesa di una piramide umana con un tempo da circo, come nella non dimenticata *Opera dello straccione*. E il « Byron » è aperto dal quadro ormai celebre di Vincenzo Camuccini, attribuito al poeta da Londra a Missolungi: ma nei documenti che ci conservano in casa Camuccini pare che non si tratti che dell'autoritratto del neo-classico romano.

m. v.

Un albero cresce a Brooklyn

(*A Tree Grows in Brooklyn*) — *Origine*: U. S. America 1945 — *Produzione e Distribuzione*: Twentieth Century Fox — *Regia* di Elia Kazan — *Produttore* Louis D. Lighton — *Sceneggiatura di* Tess Slesinger e Frank Davis basata sul romanzo omonimo di Betty Smith — *Fotografia* di Leon Shamroy — *Scenografia* di Lyle Wheeler — *Arredamento* di Thomas Little — *Musica* di Alfred Newman — *Attori*: Dorothy McGuire (Katie), Joan Blondell (zia Sissy) — James Dunn (Johnny) — Peggy Ann Garner (Francie) — Lloyd Nolan (McShane) — Ted Donaldson (Neely), James Gleason, Ruth Nelson, John Alexander, B. S. Pully.

Un albero cresce a Brooklyn, come il romanzo sul quale è basato lo scenario, appartiene alla categoria di quei film creati con lo scopo di indurre lo spettatore a portarsi in un clima di bontà e di teneri sentimenti. Un ritornello pubblicitario per lanciare il film dice: « Quale tremendo momento si prepara per voi... il momento in cui ciascuno dei caratteri delineati nello stupendo libro di Betty Smith diviene una vivente realtà per voi sullo schermo ». Vorrebbero dunque i produttori che il lettore del romanzo ritrovasse personificati dagli attori, i personaggi nel film. La cui vicenda è ambientata, come dice il titolo, a Brooklyn, in un povero quartiere, tra una modesta casa e un cortile, dove, al principio del racconto, un albero viene abbattuto. Johnny muore lasciando la moglie Katie e i due bambini Neely e Francie. Soprattutto sul personaggio di quest'ultima che tiene in sè quasi uno spasmodico ricordo del padre, si concentra l'azione portata a toni patetici, resi suggestivi dall'atmosfera ambientale. Alla fine sarà il buon poliziotto McShane a chiedere timidamente di poter sostituire, per quanto gli sarà possibile, Johnny nell'affetto verso Katie e i due bimbi. E questi si accorgeranno che dal tronco dell'albero, nel cortile, rispuntano le foglie.

Elia Kazan è con questo film al suo debutto come regista di cinema, essendo stato soltanto sullo schermo attore di carattere. (La sua esperienza teatrale lo induce a rivolgersi, come qui fa, più alla recitazione che alla inquadratura o all'effetto luministico. Egli conduce, del resto, benissimo gli attori, preferisce ambientarli in una scenografia quasi completamente ricostruita in teatro di posa, laddove avrebbe potuto forse trarre partito da una ambientazione scenografica autentica, puntando più, a volte sul fatto visivo o sulla immagine (come il motivo stesso dell'albero) che sulle cose dette.

Tra gli attori, scelti fra attori non di grido, ma rispondenti al carattere dei personaggi, si segnala sopra tutti la piccola Peggy Ann Garner.

f. p.

Rassegna della stampa

Criticismo e cinema francese

Nicole Vedrès, autrice francese di saggi e scritti di divulgazione sul cinema ha composto tra l'altro il volume Images du Cinéma francais. *A Cannes nel 1947, durante il secondo Festival international du Film, venne presentato il suo* Paris 1900, *un film composto esclusivamente di frammenti di film a soggetto di attualità e documentari, realizzati dal* 1900 *al* 1914.

Per due anni senza interruzione la Stampa in Francia si è occupata dei problemi del Cinema. Quotidiani, ebdomadari, riviste mensili, trimestrali, e quelle altre numerosissime dedicate al genio della Francia e quelle specializzate in studi estetici e patriottici. tutte riservano in ogni numero abbondante spazio alla settima arte. Ogni nuovo film in distribuzione, ogni produzione corrente, ogni dichiarazione fatta da un regista (« Il cinema è questo e non è quello », « La missione del cinema è tale e tale », « Il futuro del Cinema è qui, oppure là »), ogni accordo commerciale, sindacale o internazionale è stato il soggetto di lunghe disquisizioni giornalistiche, spesso premature, talvolta superate dagli avvenimenti. Per cinquantadue settimane all'anno giustificazioni, scuse, professioni di fede, atti di contrizione, hanno riempito le pagine dedicate al film. Non c'è da stupirsene se si pensa che in Francia il Cinema è la seconda industria nazionale e che essa è seriamente danneggiata dalla concorrenza americana che i produttori devono combattere per riuscire a distribuire i propri film anche in Francia.

Ma lo sciopero della Stampa di Capodanno — non un solo articolo, non un titolo di testa sensazionale sul cinema per quattro settimane di seguito! — ebbe sul pubblico l'effetto di una dieta salutare. Liberato dalla ben nota ipnosi che la Stampa esercita, il pubblico si trovò costretto per tutto un mese ad usare il próprio criterio di giudizio ed arrivare a quella che, in ultima analisi, è la questione fondamentale, e che è molto semplice: sono belli o brutti i film che ci stanno mostrando? Meritano che se ne parli o no?

L'Autrice continua dicendo che quando la Stampa ricominciò ad interessarsi del cinematografo, il pubblico s'accorse che il criterio di giudizio con cui venivano segnalati i vari film era basato sul complesso delle informazioni riguardanti la produzione. Così quando uscì "Les Portes de la Nuit" tutti sapevano quanti milioni di franchi era costato e quanti mesi di lavorazione erano stati impiegati per realizzarlo. Ma coloro a cui il film non piacque, non si lasciarono convincere da una certa sezione della Stampa che mirava a definirlo un capolavoro basandosi sulla mastodontica impresa, nel campo della produzione, che tale film rappresentava. " Gli spettatori non hanno da rivedere i conti " *dice l'A. E vuol precisare che se "Roma Città aperta" è un bel film il merito è di Rossellini. E non conta se il regista per realizzarlo abbia avuto bisogno di impegnarsi l'orologio. L'A. è sicura che Rossellini farebbe dei bei film avendo a disposizione anche molti milioni.*

Continuando ancora, noi non abbiamo alcuna necessità di sapere dettagliatamente se il tale film è stato fatto con non

attori « che interpretano le loro parti altrettanto bene che gli attori di mestiere» o se quest'altro è stato girato in teatro « con attori che sono più naturali dello stesso uomo della strada ». Certamente questa informazione ha un certo interesse professionale, ma irrita trovarla nelle anticipazioni.

L'A. prosegue dicendo che il pubblico francese è stato talmente imbottito di informazioni, di critiche, di consigli, di particolari, che quando deve giudicare un film non solo non riesce più ad essere obbiettivo, ma difficilmente sa dire se gli piaccia o no. Inoltre si sono creati luoghi comuni di definizione come « C'est très Méliès » *oppure* « Ça fait assez Stroheim de la bonne époque » *oppure* « Image irréprochable » *oppure* « Techniquement très au point ». *Così come fanno una distinzione tra il Clair francese e il Clair americano ed auspicano un produttore generoso che costruisca un teatro di posa in qualche parte dell'Atlantico, a metà strada tra Joinville e Hollywood.*

Ma la cosa che è da lamentare, — *scrive l'A.* — è che gli specialisti non siano più capaci di un giudizio veramente cordiale e si accontentino più spesso di corroborare una teoria o di verificare una generalizzazione concettuale. Di rado essi sono commossi abbastanza da fare quell'inconscio gesto di sorpresa che è proprio dello spontaneo osservatore. Non più essi lanciano quei gridi appassionati che noi udimmo da un Delluc o da un Moussinac. E' vero, il tempo ha lasciato assai poche sorprese per noi, ed il cinema, salvo la rinascita del cinema italiano che è in un certo senso parallela all'ascesa del cinema sovietico tra il 1925 e il 1930, offre pochi soggetti d'ispirazione. Ma sarebbe un peccato sterilizzare il gusto del pubblico, specialmente in un momento in cui le reazioni dovrebbero essere sottili al massimo, e neutralizzare la soggettività degli spettatori in anticipo.

E l'A. continua dimostrando come il grande successo che ebbe in Francia il film britannico " Brief Encounter " ebbe origine proprio dalla sorpresa, quasi dalla scoperta, di un film di cui non si era parlato. Altrettanto fu quando sugli schermi francesi comparvero i film italiani. E conclude: « Sarebbe opportuno che la stampa, nel suo lodevole intento di servire il cinema, prendesse lezione dall'orso che, abbracciano il padrone per salvargli la vita, lo soffocò per eccesso di zelo ».

Nicole Vedrès - Film Review, ottobre 1947

Umanità del cinema puro

Ci sembra interessante riportare questo brano di Jean Epstein in cui il regista dichiara le sue teorie, d'altronde realizzate nei suoi film, sui mezzi espressivi del cinematografo. La sua ricerca di mantenersi il più possibile nei limiti del cinema puro tenendo conto delle esigenze sociali, fondendo anzi le due necessità, ha dato i risultati che fanno di alcuni suoi film, opere universalmente accettate.

E' un luogo comune che il linguaggio delle immagini animate costituisca una specie di esperanto visivo. E sia che si tratti di film fatti appositamente per alcuni paesi e per alcune categorie di persone che, attraverso le esperienze, sono giunti a livelli di civiltà quasi equivalenti; sia che la parola, compagna ausiliaria dell'immagine, possa essere tradotta in ogni lingua comprensibile a questi spettatori, le limitazioni d'espressione che vengono imposte al regista dalla preoccupazione della versione internazionale, sono ancora così blande che sembra, in effetti, che la universalità del parlato cinematografico sia una virtù quasi banale.

Ma se si tratta di un film che si indirizzi a tutte le nazioni del globo e a tutti i loro spettatori, i meno preparati e i più svariatamente colti; di un film il cui dialogo, e anche il commento, non potranno mai essere doppiati che in un limitato numero di lingue principali tra le centinaia di lingue e di dialetti che si parlano nei vari continenti; allora compaiono le rigorose condizioni

alle quali il cinema deve sottostare se vuole assolvere pienamente il suo compito universale; allora si vede che esiste una lingua, dissimile da tutte le altre, ma che tutte le racchiude.

Così le parole, sulla traduzione e la comprensione delle quali non si può contare, cessano di essere gli indispensabili e infallibili veicoli di significati costanti, logicamente e precisamente determinati. Senza dubbio incomprese dalla ragione, le parole spesso mantengono o acquistano un altro senso: affettivo, musicale, « atmosferico »; si trovano respinte verso il loro significato molto più vecchio, primitivo, originario, animale: d'interiezione, di canto, di grido. E sono proprio in questa eloquenza vocale le esclamazioni più espressive, più modulate, più convincenti.

Non si tratta quindi di un ritorno al muto, ma di una limitazione, dove sia possibile, al visivo e sonoro, in cui tuttavia il linguaggio articolato giochi qualche volta il proprio ruolo: il ruolo di un rumore, che d'altronde può essere il rumore più commovente della natura Questa costrizione ha l'insigne vantaggio di riportare il cinema a se stesso, bandendovi ogni carattere teatrale e letterario. Il pensiero, obbligato ad esprimersi soltanto per le immagini e rumori, si ritrova davanti al vecchio problema del cinema puro, arricchito e facilitato dall'elemento sonoro ma, sopra tutto, pienamente e imperiosamente giustificato e aiutato dalla necessità sociale.

Se il pensiero verbale e logico ha acquistato una enorme preponderanza su tutte le altre mode mentali di rappresentazione e di comprensione dell'universo e specialmente sul mondo visivo, al punto che molte persone non possono neppure concepire un esercizio dell'intelligenza che abbia una forma diversa da quella del monologo interiore, è perchè la necessità di esteriorizzazione delle facoltà intellettuali ha obbligato ad un prodigioso sviluppo della parola, come di un interprete indispensabile in tutti i rapporti tra uomo e uomo. Il pensiero si è cristallizzato e articolato in parole, sopra tuto perchè è in questo modo che si ha il maggior rendimento sociale. E che il pensiero espresso per immagini abbia un posto secondario è principalmente dovuto alla difficoltà che incontra nello trasmettersi da una mente ad un'altra, vale a dire al suo rendimento sociale molto più esiguo. L'importanza fondamentale del cinema, sopra tutto quand'era muto, fu di fornire agli uomini un mezzo per comunicare tra loro con dei pensieri-immagine. Così tutta una vasta attività mentale, veniva socialmente rivalorizzata e chiamata all'attività. Mai l'umanità si era fino ad allora trovata ti fronte alla possibilità di una tale biforcazione, di un tale arricchimento, di una tale innovazione nel suo sviluppo psicologico. Ma l'intervento e sopra tutto l'abuso del parlato, fecero nuovamente apparire le ricerche della espressione visiva come una ricercatezza senza grande utilità. Se il miglioramento degli scambi di idee attraverso il film non aveva assolutamente più bisogno dei progressi del cinema puro. questo oramai non poteva più pretendere che di essere considerato arte per arte, del lavoro d'amatore ai margini della società.

Ora, ecco che certi film, concepiti sul piano della più larga diffusione internazionale, esigono, almeno in alcune sequenze, dei segni di una comprensibilità più estesa di quella di qualunque parola, fossero pure d'esperanto. Questi segni non possono essere che segni, visivi e sonori di cinema. di cinema puro, il quale ne ritrova improvvisamente una portata sociale e la più alta: generalmente umana. Senza dubbio si tratta di cinema puro in una accettazione molto semplice e molto austera, in modo da poter venire percepita da tutti coloro, e sono innumerevoli, a cui è indirizzato. Si tratta di una riduzione dei mezzi visivi e sonori, al loro più grande denominatore comune. Ma, giustamente, è il cammino che può condurre all'estrema purezza cinematografica.

Jean Epstein — « La Technique Cinématographique » - 25 dicembre 1947).

Il problema del colore

Il problema del colore va sempre più interessando gli ambienti cinematografici. Le notizie che i bollettini pubblicitari delle grandi Case cinematografiche riportano sulla produzione a colori sono tali da impressionare chi si interessa alla vita dei mercati europei. Il colore americano minaccia di invadere e soffocare il bianco e nero europeo. Ma tuttavia " il colore come mezzo espressivo non sarà l'America ad insegnarlo all'Europa ". Questa è la tesi che Michelangelo Antonioni sostiene nell'articolo pubblicato su « Film Rivista » dic. 1947 di cui riportiamo il brano centrale; una lettera aperta al più tipico dei produttori Lollywoodiani, Samuel Goldwyn.

Immaginate ora di recarvi dal signor Samuel Goldwyn e di fargli un discorso di questo tenore: Signor Goldwyn, io penso che Greta Garbo abbia la voce viola e Barbara Stanwyck verde. Penso che Ingrid Bergman sia una ragazza azzurro-rosa e Lana Trner marrone, e che a Gene Tierney si addicano climi giallo-verdi. Penso che la tonalità di un *Pylon* (ammesso che di *Pylon* lei voglia farne un film) sia quella delle tricomie pubblicitarie delle riviste illustrate, dove come nota Cecchi, il rosso e il turchino delle cravatte, la cioccolata e la panna del budino, il giallone delle arance sull'etichetta del barattolo di sciroppo, son d'una tal succulenza visiva che anticipano la gioia del possesso materiale, e forse la oltrepassano; e la tonalità di *L'Age de Raison* (sempre ammesso che, ecc.) sia smorta e sporca come quella dei quadri di Rosai. Penso che in quella tale scena di quel tale suo film, impostata sul sentimento della gelosia, manchi del giallo intorno alla figura dell'adultera; dico giallo perchè « quella speciale gelosia » mi ha suggerito lì per lì tale colore. Un'impressione. Durano tanto poco le impressioni. Anche i colori durano poco, signor Goldwyn. Per uno stesso oggetto, non esistono colori fissi: Un papavero può esser grigio, una foglia nera. E i verdi non sono sempre erba, i blu non sono sempre cielo (Matisse). Chi le dice, poi, che il vermiglione chiaro corrisponda al colore della carnagione e che in un panno bianco le ombre siano grigie? Provi a mettere accanto ad un panno bianco un cavolo oppure un cespo di rose e mi dica se è ancora convinto che le ombre del panno siano grigie (Gauguin). Se lei pensa che non dipende che da me, regista, mettere cavoli sotto il naso di Veronica Lake e carciofi tra i capelli di Alan Ladd, si fa subito un'idea della libertà che mi è data nel disporre colori sulla faccia dei miei attori. Del verde, per esempio, sulle gote di Fred Mac Murray quando medita il delitto in *Double Indemnity* (posto che questo fosse a colori). E basterebbe che Fred si spostasse d'un metro, sentendosi scorto da qualcuno nei suoi delittuosi pensieri, e cercasse di nascondersi da un senso di vergogna e di paura: ed ecco il verde scomparire e al suo posto stendersi quel vermiglione di cui parla Gauguin, se non proprio sulla faccia, questa volta, sul muro, alle spalle di Fred. Un'azzurro? Una tenda? Dei riflessi rossi con una nota viola che faccia ricadere il tono unico verso un rosso corrotto, subdolo? Nessuna importanza: l'essenziale è che il colore ci sia. Sì, lo so: esistono anche i mantelli rossi di *Becky Sharp*, ma sono sempre quelli, solamente quelli; c'è da pensare che sia stato un caso. Insomma, signor Goldwyn, orizzonti molto vasti si aprono ad un regista che abbia inteso questo semplice fatto: che la legge del bello non è nella verità della natura. Io sono tra questi, ho le idee chiare, sono in altre parole un regista colorista. Mi fa dirigere un film?

Credo che il signor Goldwyn molto tranquillamente suonerebbe un campanello e vi metterebbe alla porta.

No, il colore non verrà dall'America. Verranno forse di là sorprendenti ritrovati e abilissimi tecnici. Ma toccherà ancora una volta a questa vecchia Europa di impostare un'estetica cinematografica del colore.

Vita del C. S. C.

Nell'intento di mantenere i contatti con la parte industriale del cinema, e di migliorare i suoi impianti, fornendo agli allievi la possibilità di trovarsi fin dall'inizio dei corsi scolastici in un clima professionale, il Centro Sperimentale di Cinematografia ha, tramite il suo V. Presidente Luigi Chiarini, stipulato precisi accordi contrattuali con due fra le più cospicue Case di produzione italiane: la *Lux Film* e la *Film Universalia*.

Con la prima l'accordo stabilisce l'affitto da parte del CSC alla *Lux Film* del reparto montaggio e della sala di proiezione. Questa e quello, peraltro, sono a disposizione del Centro, in tutti i momenti in cui ve ne sia bisogno per l'attività didattica; la *Lux* mettendo peraltro a disposizione il suo personale specializzato, qualora ve ne fosse la necessità.

Con la seconda l'accordo stabilisce l'affitto da parte del C.S.C. alla *Film Universalia* di due dei tre teatri di posa rispettivamente di dimensioni 25 × 50 e 20 × 40, dei camerini, della sartoria, dell'attrezzeria, della falegnameria dei depositi scene e accessori, per un periodo di nove anni, salvo due mesi l'anno nei quali il teatro di posa e i relativi accessori restano a disposizione del C.S.C. L'Istituto inoltre si vale del terzo teatro di posa (m. 16 × 24) per tutto l'anno. Quale contropartita la *Film Universalia* provvede alla costruzione dei teatri di posa 2 e 3 già in via di allestimento, alla concessione in uso del C.S.C. di tutti i mezzi tecnici e gli impianti (parco lampade, materiale scenico) per la necessità dell'Istituto.

*

Il Centro ha diramato una lettera invito a tutti i Circoli del Cinema affinchè collaborino col Centro stesso nella ricerca, nella scelta, nella assistenza preliminare e preparatoria di nuovi aspiranti allievi attori e attrici. Numerosi oramai i Circoli del Cinema che hanno risposto all'invito promettendo il loro interessamento che si ritiene possa dare buoni frutti.

*

La Direzione del Centro è venuta nella determinazione di accogliere aspiranti attori e attrici in prova allo scopo di vagliarne le attitudini mediante interrogazioni ed esercitazioni non limitate al breve periodo di un esame. Gli elementi prescelti dopo le prove che possono essere più o meno prolungate a seconda dei casi, vengono ammessi ai corsi regolari.

Gli allievi registi, oltre che seguire collettivamente le lezioni teoriche di estetica, fotografia, scenografia sono suddivisi in gruppi da due a quattro ciascuno, ognuno dei quali, a turno, si applica a un determinato lavoro. Gli allievi del primo gruppo si dedicano alla direzione degli attori, in aula di recitazione. Essi prendono lo spunto da una scena di racconto, romanzo, commedia la elaborano in una breve sceneggiatura oppure improvvisano una scena; la scena, qualunque sia la sua origine, viene suddivisa in quadri e quindi allestita con il concorso degli allievi attori. Un secondo gruppo, con la partecipazione di alcuni operatori, attori, scenografi, si dedica alla realizzazione di una o più scene costituenti un cortometraggio detto altresì

« provino ». Un terzo gruppo infine si applica al montaggio di una sequenza di film, di un documentario, degli stessi « provini » di un altro gruppo. I gruppi si alternano nei loro rispettivi lavori, con periodi di attività per questo o quel lavoro più o meno lunghi a seconda della natura del lavoro stesso. I gruppi infine si dedicano a lavori particolari e accessori di ricerche filmografiche, bibliografiche, sceneggiatura, ecc.

*

Il giorno 17 marzo ha avuto luogo una adunanza degli insegnanti del C.S.C. per determinare una nuova selezione fra gli allievi partecipanti al concorso bandito per l'anno 1947-48 e quelli ammessi successivamente in prova. In seguito a tale selezione, le sezioni del C.S.C. sono così formate:

REGIA: 2° Corso: n. 6 allievi; 1° Corso: n. 2 allievi; In prova: n. 5 allievi.

RECITAZIONE: 2° Corso: n. 7 allievi; 1° Corso: n. 6 allievi; In prova: n. 4 allievi.

FOTOGRAFIA: 2° Corso: n. 4 allievi. 1° Corso: n. 2 allievi.

FONICA: 2° Corso: n. 3 allievi.

SCENOGRAFIA: 2° Corso: n. 5 allievi; 1° Corso: n. 6 allievi; In prova; n. 1 allievi.

COSTUME: 2° Corso: n. 2 allievi; 1° Corso: n. 5 allievi; In prova: n. 3 allievi.

*

Nei giorini scorsi, accompagnato da Salvo D'Angelo, produttore di « Film Universalia » che realizza nei teatri di posa del C.S.C. il film *Fabiola* è stato a visitare il Centro René Clair. Ricevuto dal V. Presidente Luigi Chiarini si è ripromesso di tornare al Centro in seguito per una visita più prolungata e per conversare con gli allievi.

Postille all'editoriale

Quando i primi sedicesimi della rivista erano stampati, abbiamo appreso i provvedimenti presi dal Consiglio dei Ministri a favore degli Enti cinematografici. Tali provvedimenti concernono: la creazione della Direzione Generale dello spettacolo, l'aumento del capitale dell'Enic da 200 *a* 600 *milioni, quello di Cinecittà da* 50 *a* 255 *milioni, la nomina di un Commissario al Luce e il finanziamento dell'ente con* 100 *milioni per riordinarne l'attività, l'aumento di* 50 *milioni alla Biennale di Venezia, di cui un terzo destinato al Festival cinematografico, un contributo per la ricostruzione del Palazzo del cinema al Lido di Venezia, e infine importanti provvidenze a favore del cinema a passo ridotto. Sappiamo anche che è in corso un provvedimento per aumentare il credito cinematografico e che si sta studiando la riforma della legge sul cinema*

Sull'urgenza di questi provvedimenti ci siamo diffusi nell'editoriale e non possiamo non prenderne atto con soddisfazione e compiacerci con l'On. Andreotti per il suo interessamento. Ci auguriamo che il Governo voglia considerare anche l'esigenza più specificamente tecnica da noi prospettata, e cioè che in questi organismi siano inseriti come parte predominante i lavoratori delle diverse categorie del cinema, vale a dire gli specializzati.

LUIGI CHIARINI - *Direttore responsabile*

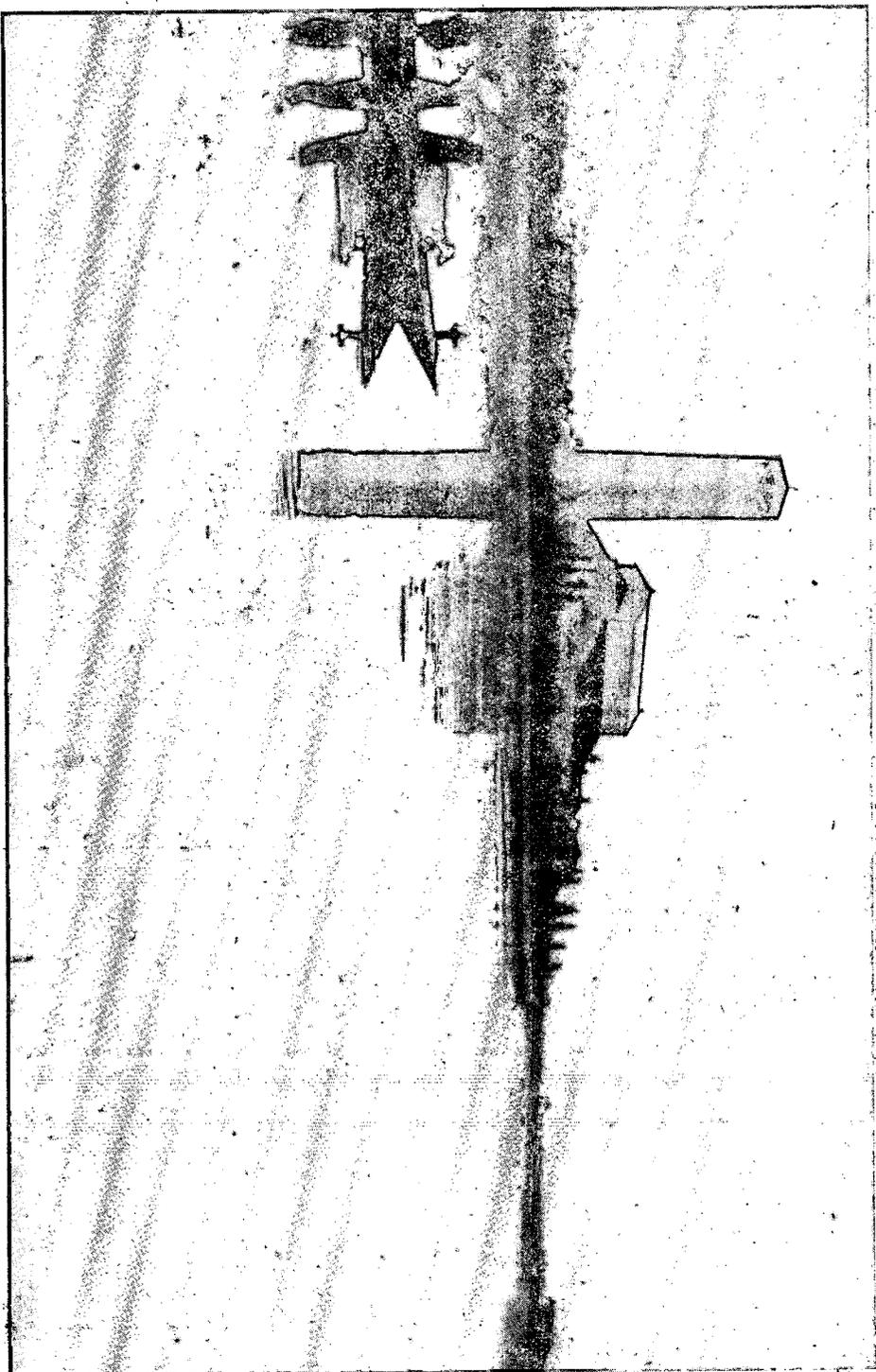
Tipografia: « *Giornale del Commercio* » - Via Tommaso Campanella 27 - Roma

da L'*Europeo* (n° 14 del 4 aprile 1948):

« Roma. - Il regista René Clair (a sinistra) con Salvo d'Angelo. René Clair farà un film a Roma in accordo con la casa Universalia. Egli è arrivato in Italia per fare finalmente

da *Bianco e Nero* (n° 1, marzo 1948): « Luchino Visconti: *La terra trema* »

da *Cinevogue* (n° 99 del 19 marzo 1948):

« A 18 siècles de distance *Fabiola* nous fait

da *Berlingske Tidende* - Morgen (8 febbraio 1948): « Italiensk Film gor Fremstod - Luciano Emmer « *Isole nella Laguna* ».

Si é iniziata la produzione LUX 1948-49

Il Cavaliere misterioso

Prodotto da Dino De Laurentiis - Regìa di Riccardo Freda - Interpreti: Vittorio Gassmann, Maria Mercader, Elli Parvo, Yvonne Sanson, Gianna Maria Canale, Alexandra Mamis, Antonio Centa, Dante Maggio, Giovanni Hinrich.

L'Eroe della strada

Prodotto da Luigi Rovere - Regìa di Carlò Borghesio - Interpreti: Macario, Carlo Ninchi, Odette Bedogni, Carlo Rizzo, Folco Lulli, Piero Lulli.

Fuga in Francia

Prodotto da Carlo Ponti - Regìa di Mario Soldati - Interpreti: Folco Lulli, Pietro Germi.